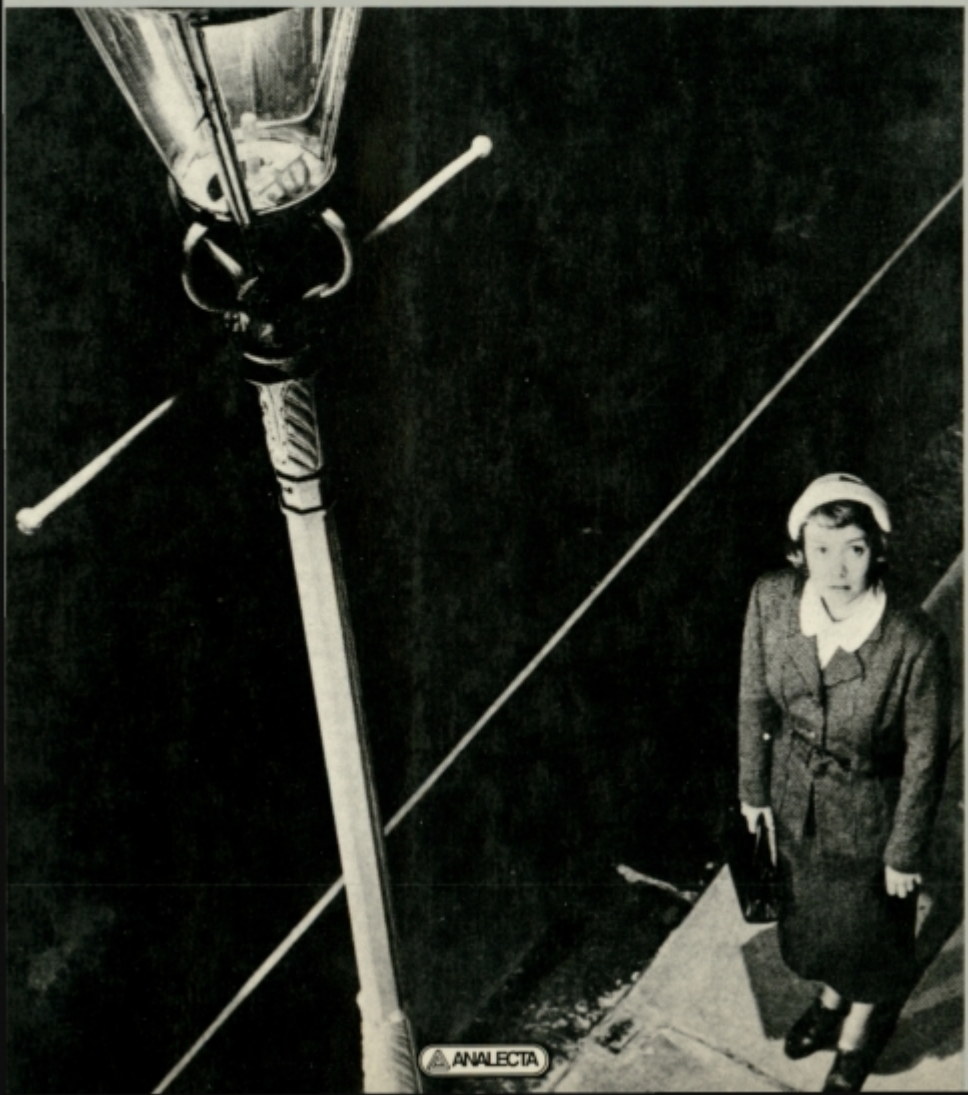


FREDERIC JAMESON

MODERNIZEM



Slavoj Žižek
HEGEL IN OZNAČEVALEC

Braco Rotar
GOVOREČE FIGURE

Rastko Močnik
MESČEVO ZLATO

Mladen Dolar
STRUKTURA
FAŠISTIČNEGA GOSPOSTVA

Rado Riha
FILOZOFIJA V ZNANOSTI

Valentin Kalan
TUKIDIDES, LOGOS
ZGODOVINE IN RAZREDNI
BOJ

Zbornik
GOSPOSTVO, VZGOJA,
ANALIZA

Nenad Miščević
JEZIK KOT DEJAVNOST

Jure Mikuž
PODOBA ROKE

Slavoj Žižek
FILOZOFIJA SKOZI
PSIHOANALIZO

Sigmund Freud
DVE ANALIZI

Zbornik
HITCHCOCK

Rado Riha, Slavoj Žižek
PROBLEMI TEORIJE
FETIŠIZMA

Zbornik
OD GALILEJA DO PLATONA

Jacques Lacan
SEMINAR XX — ŠE

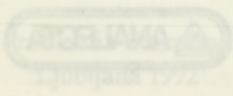
Mladen Dolar, Slavoj Žižek
HEGEL IN OBJEKT

P 5

POSTMODERNIZEM

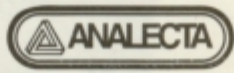
Fredric Jameson

POSTMODERNIZEM



92

POSTMODERNISM



RAZPRAVE 2/1992
PROBLEMI 5/1992

Uredništvo Razprav Miran Božovič, Mladen Dolar, Zdravko Kobe, Stojan Pelko, Rado Riha, Slavoj Žižek.

Glavni urednik *Problemov* Miran Božovič.

Odgovorna urednica *Problemov* Alenka Zupančič.

Sekretar uredništva Peter Klepec.

Izdajatelj

LDS, Dalmatinova 4, Ljubljana

Slika na naslovnici

Alfred Hitchcock, *Stagefright*

Oblikovanje

VSSD

Tisk

Cicero

Stavek

dp kk

Naklada

1050 izvodov

Letna naročnina

1575,00 sit

Cena te številke

700 sit

Posamezna poglavja so prevedli: Lenca Bogovič (I/1-3), Boris Čibej (I/4-6, II), Peter Klepec (III), Kostja Žižek (IV) in Andrej Blatnik (V).

Revijo denarno podpira Ministrstvo za kulturo. Po sklepu Ministrstva za kulturo, št. 415-394/92 MB, z dne 8. 5. 1992, šteje revija med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov. Pričujoča številka *Problemov-Razprav* je izšla s finančno podporo Študentske organizacije Univerze v Ljubljani.

KULTURNA LOGIKA POZNEGA KAPITALIZMA

Zadnjih nekaj let je zaznamovanih z obrnjenim mileniarizmom, v katerem je napovedovanje prihodnosti, najsi bo katastrofične ali odrešeniške, nadomeščeno z občutkom konca tega ali onega (konca ideologije, umetnosti ali družbenega razreda; »krize« leninizma, socialne demokracije ali države blaginje, itd., itd.); vse skupaj vzeto to nemara tvori nekaj, kar se vedno pogosteje poimenuje s postmodernizmom. Dokazovanje njegovega obstoja temelji na hipotezi o določenem radikalnem prelomu ali rezu, katerega začetke se na splošno išče v poznih petdesetih ali v zgodnjih šestdesetih letih.

Kot je nakazano že s samo besedo, se ta prelom najpogosteje povezuje z idejo o izginjanju ali uničenju sto-let-starega modernega gibanja (ali z njegovim ideološkim ali estetskim zavračanjem). Tako vse, abstraktni ekspresionizem v slikarstvu, eksistencializem v filozofiji, končne forme reprezentacije v romanu, filmi velikih avtorjev ali pa modernistična šola v poeziji (kot je institucionalizirana in kanonizirana v delih Wallacea Stevensa) velja za končno, izjemno razcvetanje visokomodernističnega vzgiba, ki se v njih porabi in izčrpa. Naštevaje tega, kar sledi, s tem takoj postane empirično, kaotično in raznorodno: Andy Warhol in pop art, pa tudi fotorealizem in, onkraj njega, »novi ekspresionizem«; v glasbi moment Johna Cagea, pa tudi sinteza klasičnih in »popularnih« stilov, ki jih je najti pri skladateljih, kot so Phil Glass in Terry Riley, a tudi punk in new wave rock (Beatlesi in Stonesi sedaj veljajo za visoko-modernističen moment te novejši in hitro razvijajoče se tradicije); v filmu Godard, post-Godard in eksperimentalni film in video, a tudi povsem nova vrsta komercialnega filma (o čemer več v nadaljevanju); Burroughs, Pynchon ali Ishmael Reed na eni strani, in francoski novi roman in njegovi nasledniki na drugi, skupaj z vznemirljivimi novimi vrstami literarne kritike, ki temelji na kakšni novi estetiki tekstualnosti ali *écriture* ... Seznam bi lahko podaljševali v nedogled; toda, ali res implicira kakšno globljo spremembo ali prelom, kakor so jih slog obdobja

ali modne spremembe, determinirani s prejšno visokomodernistično zahtevo po slogovnih inovacijah?

Spremembe v estetski produkciji pa so najbolj dramatično vidne na področju arhitekture in teoretični problemi so se v največji meri zastavljali in artikulirali tukaj; moj lastni koncept postmodernizma – ki bo orisan na naslednjih straneh – je začel nastajati prav v razpravah o arhitekturi. V arhitekturi so bolj kot v katerikoli drugi umetnosti ali mediju postmodernistična stališča neločljivo povezana z neizprosno kritiko arhitekturnega visokega modernizma in Franka Lloyda Wrighta oziroma tako imenovane mednarodnega stila (Le Corbusier, Mies, itd.), kjer sta formalna kritika in analiza (dejanske visokomodernistične transformacije stavbe v skulpturo, oziroma v monumentalen »cukrček«, kot to imenuje Robert Venturi)¹ skladni s premiki na ravni urbanizma in estetskih institucij. Tako se visokemu modernizmu pripisuje krivda za uničenje tkiva tradicionalnega mesta in prejšnje kulture soseščine (zaradi radikalne izločitve nove utopiistične visokomodernistične zgradbe iz konteksta, ki jo obdaja), medtem ko sta v ukazovalni kretnji karizmatičnega mojstra neusmiljeno prepoznana preroški elitizem in autoritativizem.

Postmodernizem v arhitekturi se torej povsem logično predstavlja kot nekakšen estetski populizem, na kar kaže že sam naslov Venturijevega vplivnega manifesta *Learning from Las Vegas*. Kakorkoli že ocenjujemo to populistično retoriko², najmanj to zaslugo ima, da usmeri našo pozornost k eni temeljnih lastnosti vseh prej naštetih postmodernizmov: namreč, da se v njih zabriše prejšna (v osnovi visokomodernistična) meja med visoko kulturo in tako imenovano množično ali komercialno kulturo in da se pojavijo teksti nove vrste, polni form, kategorij in vsebin prav tiste kulturne

¹ Robert Venturi in Denise Scott-Brown, *Learning from Las Vegas*, (Cambridge, Mass. 1972).

² Izvirnost knjige Charlesa Jencksa, *Language of Post-Modern Architecture* (1977), ki je prelomnega pomena, se nahaja v njeni skorajda dialektični kombinaciji postmoderne arhitekture in določene zvrsti semiotike, vsak od obeh elementov zahteva od drugega, da ga upraviči. S pomočjo populizma semiotike si knjiga prilašča postmoderno arhitekturo kot način analize novejših arhitekture, s tem pa, za razliko od monumentalnosti visokega modernizma, odda signale in sporočila »publiki, ki bere prostor«. Na ta način je medtem, vkolikor je dostopna semiotični analizi in tako potrjuje, da je estetski objekt (prej kot transestetske konstrukcije visoke moderne), potrjena sama novejša arhitektura. Tu potemtakem okrepi ideologijo komunikacije (o kateri bomo spregovorili obširneje v sklepnem poglavju) in obratno. Poleg Jencksovih dragocenih opazk glej tudi: Heinrich Klotz, *History of Postmodern Architecture* (Cambridge, Mass., 1988); Pier Paolo Porthogesi, *After Modern Architecture* (New York, 1982).

industrije, ki jo tako strastno zavračajo prav vsi ideologi moderne od Leavisa in ameriške nove kritike pa do Adorna in frankfurtske šole. Dejansko postmodernizme fascinira prav ta »degradirana« pokrajina bleščic in kiča, TV nadaljevank in kulture *Reader's Digest*, reklam in motelov, poznih večernih predstav in hollywoodske B produkcije, tako imenovane paraliterature, z njenimi po letališčih prodajanimi mehko vezanimi zvrstmi gotških in ljubezenskih zgodb, popularnih biografij, kriminalk in znanstvene fantastike ali fantastičnih romanov: materiali, ki jih sedaj ne le »citrirajo«, kot bi to lahko storila kakšen Joyce ali Mahler, marveč jih vključujejo v lastno substanco.

O prelomu, za katerega gre, pa ne bi smeli razmišljati kot o nečem, kar zadeva le kulturo: v resnici so teorije o postmodernizmu – pa najsi ga slavijo ali pa govorijo o njem v jeziku moralnega odpora in zavračanja – v marsičem podobne vsem tistimi ambicioznejšim sociološkim generalizacijam, ki nas, v približno istem času, obveščajo o prihodu in ustoličenju povsem nove vrste družbe, najbolj znane kot »postindustrijska družba« (Daniel Bell), pogosto pa imenovane tudi potrošniška družba, medijska družba, informacijska družba, družba elektronike ali visoke tehnologije in podobno. Očitno ideološko poslanstvo tovrstnih teorij je, da pokažejo, v svoje lastno olajšanje, da nova družbena formacija ne sledi več zakonitostim klasičnega kapitalizma, namreč primatu industrijske proizvodnje in vseprisotnosti razrednega boja. Marksistična tradicija jih je zaradi tega vehementno zavračala, z značilno izjemo ekonomista Ernesta Mandela, katerega knjiga *Late Capitalism* hoče ne le atomizirati zgodovinsko originalnost te nove družbe (ki jo razume kot tretjo fazo oziroma moment razvoja kapitala), marveč tudi demonstrirati, da je to, če sploh kaj, čistejša stopnja kapitalizma kot katerikoli prejšni moment. K temu argumentu se bom vrnil pozneje; v tem trenutku pa naj zadošča predpostavljanje trditve, ki jo zagovarjam v 2. poglavju, namreč da je vsako stališče o postmodernizmu v kulturi – najsi gre za apologijo ali stigmatizacijo – hkrati in *neizogibno* implicitno ali eksplicitno politično stališče o naravi multinacionalnega kapitalizma danes.

Še zadnja uvodna beseda o metodi: tega, kar sledi, ne gre brati kot stilističen opis, kot razlago enega od kulturnih slogov ali gibanj. Moj namen je ponuditi hipotezo s periodizacijo, to pa v trenutku, ko se zdi, da je postal prav koncept historične periodizacije najbolj problematičen. Na drugem mestu razlagam, da vsaka izolirana oziroma z drugimi nepovezana analiza

kulture vedno vključuje skrito ali potlačeno teorijo historične periodizacije; v vsakem primeru koncept »genealogije« v veliki meri pomirja tradicionalne teoretične skrbi glede tako imenovane linearne zgodovine, teorije »stopenj« in teleološke historiografije. V tem kontekstu pa daljše teoretsko razpravljanje o tovrstnih (zelo realnih) vprašanih nemara lahko nadomestimo z nekaj osnovnimi opombami.

Eden od pomislekov, ki jih pogosto vzbujajo periodizacijske hipoteze, je ta, da rade brišejo razlike in projicirajo idejo zgodovinskih obdobij kot masivnih homogenosti (zamejenih na obeh koncih z nerazločljivimi kronološkimi metamorfozami in ločili). Prav to pa je tisto, zaradi česar se meni zdi bistveno razumeti postmodernizem ne kot slog marveč kot kulturno dominantno: to je koncept, ki dopušča prisotnost in soobstoj cele vrste zelo različnih, vendar podrejenih lastnosti.

Pomislite, denimo, na vplivno alternativno stališče, da je postmodernizem sam komajda kaj drugega kot še ena stopnja modernizma v pravem pomenu besede (če ne, nemara, celo starejše romantike); zares je mogoče pritrđiti, da je vse lastnosti postmodernizma, ki jih bom sedajle naštel, povsem razvite, mogoče odkriti v tem ali onem predhodnem modernizmu (vključno s tako presenetljivimi genealoškimi predhodniki kot so Gertrude Stein, Raymond Roussel ali Marcel Duchamp, ki jih je brez pomislega mogoče imeti za čiste postmoderniste *avant la lettre*). Tisto, česar tak pogled ne upošteva, pa je družbeni položaj starejšega modernizma, ali bolje, njegovo strastno zavračanje s strani starejšega viktorijanskega in postviktorijanskega meščanstva, ki je njegove forme in etiko dojemalo kot grdo, neubrano, nerazumljivo, škandalozno, nemoralno, prevratniško in nasploh kot »protidružbeno«. V tem besedilu trdim, da je zaradi mutacije na področju kulture takšen odnos zastarel. Ne le da Picasso in Joyce nista več grda; v celoti vzeto se nam zdita sedaj dokaj »realistična« in to je rezultat kanoniziranja in akademskega institucionaliziranja modernega gibanja nasploh, ki se je zgodilo v poznih petdesetih letih. To je zagotovo ena najverjetnejših razlag nastanka samega postmodernizma, saj je za mlajšo generacijo iz šestdesetih let prej opozicijsko moderno gibanje zbir mrtvih klasikov, ki »pritiskajo kot mora na možgane živih«, kot je nekoč v nekem drugem kontekstu rekel Marx.

Kar se tiče postmodernističnega upora proti vsemu temu pa je treba tudi poudariti, da njegova lastna ofenzivnost — od obskurnosti in seksualno eksplicitnih materialov do psiholoških nečednosti in odkritega izražanja

druženega in političnega uporništva, ki presega vse, kar si je bilo mogoče zamisliti v najbolj ekstremnih momentih visokega modernizma – nikogar več ne vznemirja in da je ne le sprejemana z največjo prizanesljivostjo, marveč je tudi sama institucionalizirana in v skladu z uradno oziroma javno kulturo zahodne družbe.

Zgodilo se je to, da se je estetska produkcija integrirala v splošno produkcijo potrošnih dobrin: sedaj določa vse bolj bistveno strukturalno funkcijo in odnos do estetske inovacije in eksperimentiranja divja ekonomska nuja proizvodnje novih valov navidez vedno novega blaga (od oblačil do letal) ob vse hitrejšem obračanju kapitala. Takšna ekonomska nujnost se potrjuje z raznovrstnimi institucionalnimi podporami, ki so na razpolago novejši umetnosti, od fondacij in prispevkov za muzeje, do drugih oblik pokroviteljstva. Od vseh umetnosti je ekonomiji konstitutivno najbližja arhitektura, ki je z njo – skozi naročila in vrednosti zemljišč – v dejansko neposredovanem odnosu. Zaradi tega ne preseneča, da izreden razcvet postmodernistične arhitekture temelji na pokroviteljstvu multinacionalnega poslovnega sveta, katerega širjenje in razvoj je z njim strogo sočasen. Kasneje bom pokazal, da obstaja med tema dvema novima pojavoma celo globlja dialektična povezava, kot je preprosto neposredno financiranje tega ali onega posameznega projekta. Na tej točki pa moram spomniti bralca na očitno, namreč da je vsa ta globalna pa vendar ameriška postmodernistična kultura notranji in nadstrukturalni izraz povsem novega vala ameriške vojaške in ekonomske dominacije po vsem svetu: v tem smislu je, tako kot skozi vso razredno zgodovino, notranja stran kulture kri, trpinčenje, smrt in groza.

Prvo, kar je treba reči o prevladujočem konceptu periodizacije, je torej, da celo, če bi bile vse konstitutivne lastnosti postmodernizma iste in le nadaljevanje tistih iz starejših modernizmov – stališče, za katero menim, da je očitno zmotno a bi ga ovrgla lahko le še daljša analiza pravega modernizma – bi ostala oba pojava še vedno jasno razločljiva po njunem pomenu in družbeni funkciji zaradi zelo drugačne umestitve postmodernizma v ekonomski sistem poznega kapitalizma in, onkraj tega, zaradi preobrazbe same sfere kulture v sodobni družbi.

O tem bo več govora v sklepnem delu knjige. Sedaj se moram na kratko dotakniti nekega drugega ugovora periodizaciji, pomisleka o možnem izbrisanju raznorodnosti, ki ga najpogosteje izraža levica. In gotovo je, da obstaja nenavadna kvazisartrovska ironija – logika »izgub zmagovalca« –

ki je ponavadi prisotna, kadar si prizadevamo opisati »sistem«, totalizirajočo dinamiko, kot jih je zaslediti v razvoju moderne družbe. Kar se zgodi, je to, da bolj kot je vizija kakega totalnega sistema ali logike prepričljiva — primer, ki se sam ponuja, je Foucault s knjigo o zaporih — bolj brezmočnega se čuti bralec. V tolikšni meri kot teoretik zmaga, ko konstruira vse bolj zaprt in grozljiv stroj, tudi izgubi, ker je kritična moč njegovega dela s tem paralizirana in vzgibi zavračanja in upora, da o tistih o družbeni preobrazbi niti ne govorimo, se zdijo ob takšnem modelu nekoristni in cenen.

Občutek imam, da je resnično razliko mogoče izmeriti in oceniti le v luči nekega koncepta dominantne kulturne logike ali prevladujoče norme. Daleč od tega, da bi se mi zdelo, da je vsa današnja kulturna produkcija »postmodernistična« v širokem pomenu, ki ga dajem tej besedi. Postmodernizem je torišče, v katerem se morajo zelo raznovrstni kulturni impulzi — Raymond Williams jih je koristno poimenoval »ostaline« in »nastavki« form kulturne produkcije — uveljaviti. Če ne pridemo do nekega splošnega pomena kulturne dominante, se zadovoljimo z videnjem sedanje zgodovine kot gole raznorodnosti, naključne različnosti, kot soobstoja številnih posameznih sil, katerih učinkovanje je nedoločljivo. Kakorkoli že, takšen je bil političen duh, v katerem je bila zastavljena analiza, ki sledi: osnovati nek koncept nove kulturne norme in njene reprodukcije z namenom, da bi pravilneje reflektirali najbolj učinkovite forme kakršnekoli radikalne kulturne politike danes.

V razpravi se bomo druge za drugo lotili naslednjih konstitutivnih lastnosti postmodernizma: nove brezglobinske, ki se razteza tako v sodobni »teoriji« kot v celotni novi kulturi podobe oziroma simulakra; iz tega izhajajočega slabjenja zgodovinske, tako v našem odnosu do javne Zgodovine, kot v novih oblikah naše zasebne časovnosti, katere shizofrenična struktura (po Lacanu) določa nove vrste sintaks oziroma sintagmatskih razmerij v bolj časovnih umetnostih; povsem nove vrste emocionalnega osnovnega tona — kar imenujem »intenzivnosti« — ki ga lahko najbolje razumemo z vrnitvijo k starejšim teorijam sublimnega; globokih konstitutivnih razmerij vsega tega do povsem nove tehnologije, ki je sama figura za povsem nov ekonomski svetovni sistem; in, po kratkem opisu postmodernističnih mutacij v živeti izkušnji zgrajenega prostora, nekaj razmišljanj o poslanstvu politične umetnosti v zapletenem novem svetovnem prostoru poznega oziroma multinacionalnega kapitala.

Začeli bomo z enim od kanonskih del visokega modernizma s področja likovne umetnosti, z dobro znano Van Goghovo sliko kmečkih čevljev, s primerom, ki, kot si lahko mislite, ni bil izbran nedolžno ali po naključju. Predlagati želim dva načina branja te slike, oba pa na nek način rekonstruirata dojemanje dela v dvofaznem oziroma dvoravninskem procesu.

Najprej želim reči, da ta pogosto reproducirana podoba zahteva od nas — če nočemo, da bi zdrsnila na raven navadne dekoracije — rekonstruiranje neke začetne situacije, iz katere se pojavi dokončano delo. Če te situacije — ki je izginila v preteklost — mentalno nekako ne vzpostavimo na novo, ostane slika inerten predmet, reificiran končni produkt, ki ga ni mogoče dojeti kot simbolno dejanje samo na sebi, kot praksis in kot produkcijo.

Z zadnjo besedo hočem reči, da je en način rekonstruiranja izvirne situacije, na katero je delo nekako odgovor, poudarjanje surovin, začetne vsebine, s katerimi se sooča in jih predela, preoblikuje in si jih prilasti. Pri Van Goghu je treba po mojem mnenju to vsebino, te izvirne surovine razumeti preprosto kot celotni predmetni svet kmečke mizerije, popolne podeželske revščine in kot celotni zaostal človeški svet ubijajočega kmečkega garanja, svet, zreduciran na svoje najbolj grobo in ogroženo, primitivno in marginalizirano stanje.

Sadna drevesa so v tem svetu stara in iztrošena stebila, ki rasejo iz revne zemlje; vaščani so oguljeni do kosti, karikature neke skrajno groteskne tipologije osnovnih tipov človeških lastnosti. Kako to, da pri Van Goghu stvari, kot so jablane, eksplodirajo v halucinantno površino barve, medtem ko so njegovi vaški stereotipi nepričakovano in neokusno pobarvani z odtenki rdeče in zelene? Na hitro bom rekel, v tej prvi interpretacijski opciji, da je treba to hoteno in divje preoblikovanje rjavosivega kmečkega predmetnega sveta v najbolj veličastno materializacijo čiste barve v oljni podlagi razumeti kot utopistično gesto, kot dejanje kompenzacije, ki na koncu sproducira celo novo utopistično carstvo čutil (oziroma vsaj tistega najbolj vzvišenega — vida, vizualnega, očesa), ga rekonstituira za nas kot nek polavtonomen prostor po sebi, del neke nove delitve dela v svetu kapitala, neke nove fragmentacije obogatene čutila, ki replicira specia-

lizacije in dele kapitalističnega življenja, hkrati pa prav v tej razdrobljenosti išče brezupno utopistično kompenzacijo zanje.

Obstaja pa seveda tudi drugo branje Van Gogha, ki ga komajda lahko prezremo, ko gledamo to konkretno sliko, to pa je Heideggerjeva osrednja analiza v *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ki je organizirana okrog misli, da umetniško delo vznikne v presledku med Zemljo in Svetom oziroma, kot bi sam raje prevedel, med brezpomensko snovnostjo telesa in narave in pomenskostjo zapuščine zgodovine in družbenega. K temu vmesnemu prostoru oziroma razpoki se bomo vrnili kasneje; tukaj zadošča, če se spomnimo nekaterih znamenitih stavkov, ki ponazarjajo proces, v katerem ti odtlej slavni kmečki čevlji počasi ponovno ustvarijo okrog sebe celotni manjkajoči predmetni svet, ki je bil nekoč njihov živeti kontekst. »V njih«, pravi Heidegger, »drhti nemi klic zemlje, njen tihi dar zorečega žita in skrivnostno samoodpovedovanje v ledinski samotnosti zimskega polja.« »Ta oprava«, nadaljuje, »pripada zemlji in je varovana v svetu kmetice. ... Van Goghova slika je razkritje, kaj ta oprava, ta par kmečkih čevljev, je v resnici. ... Ta entiteta se pokaže v neskritosti svojega biti«³ s posredovanjem umetniškega dela, ki pritegne celotni odsotni svet in zemljo v razodetje o sebi, skupaj s težkim korakom kmetice, samoto poljske poti, kočje na čistini, izrabljenih in polomljenih delovnih orodij v brazdah in na ognjišču. Heideggerjevo razlago je treba dopolniti z vztrajanjem pri obnovljeni materialnosti dela, pri preobrazbi ene oblike materialnosti – zemlje same, njenih poti in snovnih predmetov – v tisto drugo materialnost oljne barve, ki se potrjuje in se postavlja v ospredje sama po sebi in za svoje lastno vizualno ugodje; a tudi tako je zadovoljujoče verodostojna.

Vsekakor je obe branji mogoče opisati kot *hermenevtični*, v tem smislu, da je delo v njegovi negibni, predmetni formi vzeto kot ključ oziroma kot simptom neke obsežnejše realnosti, ki jo zastopa kot svojo končno resnico. Sedaj si moramo ogledati neke druge vrste čevljev, in veseli me, da lahko to podobo najdemo pri osrednjem liku sodobne likovne umetnosti. *Diamond Dust Shoes* Andyja Warhola nam očitno ne govorijo več z neposrednostjo Van Goghovega obuvala; v resnici se ne morem upreti, da bi ne rekel, da nam v resnici sploh ne govorijo. Nič na tej sliki ne organizira niti najmanjšega prostora za gledalca, ki se sooči z njo na zavoju hodnika kakšnega muzeja ali galerije z vso njeno kontingentnostjo kakšnega nerazlo-

³ Heidegger, »*The Origin of the Work of Art*,« v Albert Hofstadter in Albert Kuhns, ur., *Philosophies of Art nad Beauty* (New York, 1964), str. 663.

žljivega naravnega predmeta. Na ravni vsebine imamo opraviti z nečim, kar je sedaj dosti jasneje fetiš, tako v freudovskem kot v marksovskem smislu (Derrida nekje pripomni v zvezi z heideggerjevskimi *Paar Bauernschuhe*, da je Van Goghovo obuvalo heteroseksualen par, ki ne dopušča niti perverzije, niti fetišizacije). Tukaj pa imamo naključni zbir mrtvih predmetov, ki skupaj visijo na platnu kot kakšne repe, prav tako oropani svojega prejšnjega sveta življenja kot kup čevljev, ki je ostal iz Auschwitza ali pa kot ostanki in spominki od kakšnega nerazumljivega in tragičnega požara v nabito polnem plesišču. Pri Warholu torej nikakor ni mogoče dopolniti hermenevitične geste in vrniti tem ostankom celotnega večjega živetega konteksta plesišča oziroma plesa, sveta jetsetovske mode ali revij o slavnih osebnostih. Še bolj pa je to paradokсно v luči življenjepisnega podatka: Warhol je svojo umetniško kariero začel kot komercialni ilustrator za modno obutev in kot aranžer izložbenih oken, v katerih so imele pomembno mesto različne črpalke in copati. Človek je res v skušnjavi, da bi tukaj zastavil – mnogo prezgodaj – eno od osrednjih vprašanj o postmodernizmu in njegovih možnih političnih razsežnostih: dejansko se delo Andyja Warhola suče zlasti okrog vseprisotnosti potrošnega blaga, in velike podobe steklenice Coca-Cole ali konzerve juhe Campbell za oglasne panoje, ki izrecno potiskajo v ospredje fetišizem potrošnega blaga v poznem kapitalizmu, bi morale biti krepke in kritične politične izjave. Če to nikakor niso, bi človek rad vedel zakaj in bi se želel malo resneje vprašati o možnostih politične oziroma kritične umetnosti v postmodernistični dobi poznega kapitalizma.

Vendar pa obstajajo še nekatere druge pomembne razlike med visokomodernističnim in postmodernističnim momentom, med Van Goghovimi čevlji in čevlji Andyja Warhola, pri katerih se moramo sedaj za kratek čas zadržati. Prva in najočitnejša razlika je pojav nove vrste ploskovitosti oziroma brezglobinskosti, nove vrste površinskosti v najbolj dobesednem pomenu, nemara končna formalna lastnost vseh postmodernizmov, h katerim se bomo imeli priložnost vrniti v številnih drugih kontekstih.

V tovrstni sodobni umetnosti moramo tedaj zagotovo priznati vlogo fotografije in fotografskega negativa; v resnici je prav to tisto, kar daje mrtvaško kvaliteto Warholovi podobi, katere zaledenela rentgenska eleganca omrtviči reificirano oko gledalca na način, za katerega se zdi, da nima nič opraviti s smrtjo ali z obsedenostjo s smrtjo ali s smrtno tesnobo na ravni vsebine. Tako je, kot da bi imeli tukaj opraviti z inverzijo Van Goghove

utopistične geste: v zgodnejšem delu je turobni svet z nekakšnim ničejanskim fiat in dejanjem volje preoblikovan v kričavost utopistične barve. Tukaj pa je, nasprotno, tako, kot da bi bila zunanja in barvita površina stvari – razvrednotena in vnaprej kontaminirana zaradi svojega stapljanja s svetlečimi reklamnimi podobami – odluščena, da bi razkrila belo-in-črno spodnjo plast fotografskega negativa, ki je pod njo. Čeprav je tovrstna smrt sveta videza tematizirana v nekaterih Warholovih delih, zlasti v serijah prometnih nesreč in električnega stola, menim, da to ni več stvar vsebine, marveč neke bolj temeljne mutacije tako v samem predmetnem svetu – ki sedaj postane zbir tekstov ali simulakrov – kot v dispoziciji subjekta.

Vse to me pripelje do tretje lastnosti, o kateri bomo razpravljali, k temu, kar imenujem izginjanje afekta v postmodernistični kulturi. Seveda bi bilo netočno trditi, da je iz novejše podobe izginil ves afekt, vse čutenje oziroma emocije, vsa subjektivnost. V resnici obstaja v *Diamond Dust Shoes* nekakšna vrnitev potlačenega, čudna, kompenzacijska, dekorativna razigranost, izrecno poimenovana s samim naslovom, ki je, seveda, sijaj zlatega prahu, bleščanje pozlate, ki zapečati površino slike pa vendar še vedno pobliskuje po nas. A pomislite na Rimbaudovo čarobno cvetje »ki vas gleda nazaj« ali pa na veličastne svarilne bliske očesa Rilkejevega starogrškega torza, ki opozarja meščanski subjekt naj spremeni svoje življenje; tukaj, v nepotrebni frivolnosti te zadnje okrasne prevleke, ni nečesar takega. V neki zanimivi kritiki italijanske verzije tega eseja⁴ razvije Remo Ceserani ta fetišizem nog v četverno podobo, ki zevajoči »modernistični« ekspresivnosti Van Gogh-Heideggerjevih čevljev doda »realistični« patos Walkerja Evansa in Jamesa Ageeja (nenavadno, da je za patos torej potrebna skupina); tisto pa, kar je pri Warholu videti kot naključna zbirka modnosti prejšnjih let, prevzame pri Magrittu meseno realnost delov človeškega telesa, ki je sedaj bolj fantazmatično kot usnje, na katerem je natisnjeno. Magritte, edinstven med nadrealisti, je preživel napredek modernizma v njegov sequel in v tem procesu postal nekakšen emblem postmodernizma: skrivnostna, lacanovska *forclusion*, brez izraza. Idealnega shizofrenika je zares lahko razveseliti, če mu le pride večna sedanost pred oči, ki gledajo z enako fascinacijo kakšen star čevljev ali pa vztrajno rastoč organski misterij nohta na človeškem nožnem prstu. Ceserani zaradi tega zasluži svojo lastno semiotično shemo:

⁴ Remo Ceserani, »Quelle scarpe di Andy Warhol«, *Il Manifesto* (junij 1989).



Nemara je k izginjanju afekta za začetek najbolje pristopiti s pomočjo človeškega lika, in očitno je, da je tisto, kar smo rekli o spreminjanju predmetov v potrošno blago, enako res za Warholove človeške subjekte: zvezde — kot Marilyn Monroe — same postanejo blago in se preobrazijo v svojo lastno podobo. Tudi tukaj ponuja določena surova vrnitev k starejši dobi visokega modernizma dramatično stenografsko prisposodobno preobrazbe, za katero gre. Slika Edwarda Muncha *Krik* je seveda kanonski izraz velikih modernističnih tem odtujenosti, anomalije, samote, družbene razdrobljenosti in izoliranosti, dejanski programski emblematistega, kar se je svoj čas imenovalo doba tesnobe. Tukaj ga beremo kot utelešenje ne le izraza tovrstnega afekta, ampak še zlasti kot dejansko dekonstrukcijo estetike izraza, za katerega se zdi, da je prevladoval v velikem delu tistega, kar imenujemo visoki modernizem, a je — iz praktičnih in teoretičnih razlogov — v svetu postmoderne izginil. Sam koncept izraza predpostavlja neko ločitev znotraj subjekta in s tem celo metafiziko notranjosti in zunanosti, nemo bolečino znotraj monade in trenutka, ko je — pogosto katarzično — ta emocija izvržena in povnanjena kot gesta ali krik, kot obupano sporočilo in zunanja dramatisacija notranjega občutenja.

Nemara je to pravi trenutek, da rečemo kaj o sodobni teoriji, ki je, poleg ostalega, zavezana poslanstvu kritiziranja in diskreditiranja prav tega hermenevitičnega modela notranjega in zunanjega in stigmatiziranja takšnih modelov kot ideoloških in metafizičnih. Toda to, kar se danes imenuje sodobna teorija — ali še bolje, teoretski diskurz — je, po mojem mnenju,

tudi samo postmodernističen pojav. Bilo bi torej nedosledno, če bi zagovarjal resnico teoretskega razumevanja situacije, po kateri je koncept »resnice« sam del metafizične prtljage, ki se je hoče poststrukturalizem znebiti. Najmanj, kar lahko rečemo, je, da je poststrukturalistična kritika hermenevtičnega, tistega, kar bom v nadaljevanju imenoval globinski model, za nas koristna kot zelo značilen simptom postmodernistične kulture, ki jo tukaj obravnavamo.

Lahko bi rekli, prehitro, da poleg hermenevtičnega modela notranjega in zunanjega, ki ga razvije Munchova slika, sodobna teorija zavrača še najmanj štiri druge globinske modele: (1) dialektičnega o bistvu in videzu (skupaj s celim diapazonom konceptov ideologije oziroma lažne zavesti, ki ga ponavadi spremljajo); (2) freudovski model latentnega in manifestnega oziroma potlačitve (ki je, seveda, tarča programskega in simptomatičnega spisa Michela Foucaulta *La Volonté de savoir /Zgodovina seksualnosti/*); (3) eksistencialni model avtentičnosti in neavtentičnosti, katerega herojske oziroma tragične teme so tesno povezane s tistim drugim nasprotjem med alienacijo in dezalienacijo, ki je prav tako žrtev poststrukturalistične oziroma postmodernistične dobe; in (4) najnovjša, velika semiotična opozicija med označevalcem in označenim, ki je bila tudi sama hitro razvozlana in demontirana v času svojega kratkega razcveta v šestdesetih in sedemdesetih letih. Tisto, kar zamenjuje te različne globinske modele, je v glavnem koncept praks, diskurzov in tekstualne igre, katerih nove sintagmatične strukture bomo raziskali pozneje; za sedaj naj zadošča opazka, da je tudi tukaj globino zamenjala površina, oziroma več površin (tisto, kar se pogosto imenuje intertekstualnost, v tem smislu ni več stvar globine).

Ta brezglobinskost ni le metaforična: fizično in »dobesedno« jo lahko izkusi vsakdo, ki se v središču Los Angelesa z velikih Chicano tržnic na Broadwayu in Četrty ulici vzpenja proti nečemu, kar je bilo včasih Bunker Hill Raymonda Chandlerja, in se nenadoma sooči z največjo prostostoječo steno Wells Fargo Courta (Skidmore, Owings in Merrill) — s površino, za katero se zdi, da je ne podpira nikakršen volumen, oziroma katere dozdevni volumen (pravokoten? trapezoiden?) je z očesom povsem nedoločljiv. Ta velika ploskev oken s svojo dvodimenzionalnostjo, ki se ne meni za gravitacijo, v trenutku spremeni trdna tla, na katerih stojimo, v vsebino stereooptikona, v lepenkaste oblike, ki se profilirajo tu in tam okrog nas. Vizualni učinek je enak z vseh strani: enako zlovešč kot veliki monolit v 2001 Stanleya Kubricka, ki se postavlja pred gledalce kot skrivnostna usoda, kot klic k

evolutivni mutaciji. Če je to novo multinacionalno mestno središče pravzaprav ukinilo starejše razsuto mestno tkivo, ga nasilno zamenjalo, ali ni nekaj podobnega mogoče reči o tem, kako je ta čudna nova površina na njej lasten ukazovalen način povzročila, da je postal naš starejši sistem percepcije mesta nekako starosveten in brezciljen, ne da bi namesto njega ponudila drugega?

Ko se sedaj za trenutek še zadnjič vrnemo k Munchovi sliki, se zdi očitno, da *Krik* prefinjeno a vendar izčrpno trga zvezo s svojo lastno estetiko izraza, hkrati pa ves čas ostaja njen ujetnik. Vsebina geste že sama opozori na svoj neuspeh, saj sfera zvočnega, krik, surove vibracije iz človeškega grla, niso kompatibilne z medijem (nekaj, kar je že v delu samem poudarjeno s tem, da homunkulus nima ušes). Vendar pa se odsotni krik vrne, nekako v dialektiki zank in spiral, krožeč vedno bliže tisti še bolj oddaljeni izkušnji krute samote in tesnobe, ki naj bi jo krik »izrazil«. Te zanke se vpisujejo na pobarvano površino v obliki tistih velikih koncentričnih krogov, v katerih postanejo zvočni tresljaji končno vidni, kot na površini vode, v brezkončnem vračanju, ki se pahljačasto širi iz trpečega in postane geografija vesolja, v katerem sedaj bolečina govori in vibrira skozi materialni sončni zahod in pokrajino. Vidni svet sedaj postane zid monade, na katerem je ta »krik, ki se širi skozi naravo« (Munchove besede)⁵ posnet in zapisan: človek pomisli na tistega Lautréamontovega junaka, ki s svojim krikom pretrga zapečatenost in nemo membrano, znotraj katere raste, ko uzre monstroznost božanstva, in se s tem združi s svetom zvoka in trpljenja.

Vse to sugerira neko splošnejšo historično hipotezo: da namreč koncepti, kakršna sta tesnoba in alienacija (in izkušnje, ki jim odgovarjajo, tako kot v *Kriku*) za svet postmoderne niso več značilni. Zdi se, da imajo veliki Warholovi liki – Marilyn ali pa Edie Sedgewick – notorični primeri izgorevanja in samodestrukcije iztekajočih se šestdesetih let in pa pomembne dominantne izkušnje drog in shizofrenije, bore malo skupnega s historiki in nevrotiki iz Freudovih časov ali pa s tistimi kanoniziranimi izkušnjami radikalne izoliranosti in samote, anomalije, zasebnega upora in norosti Van Goghovega tipa, ki so prevladovale v obdobju visokega modernizma. Za ta premik v dinamiki kulturne patologije je mogoče reči, da je zanj značilno, da je odtujenost subjekta zamenjala njegova fragmentacija.

⁵ Ragna Stang, *Edward Munch* (New York, 1979), str. 90.

Takšne besede neizogibno spomnijo na modernejše teme sodobne teorije, na tisto o »smrti« subjekta — o koncu avtonomne meščanske monade oziroma ega oziroma individua — in na spremljajoči poudarek, najsi gre za nekakšen nov moralni ideal ali za empirični opis, na *razsredinjenju* tistega svoj čas osredinjenega subjekta oziroma psihe. (Od dveh možnih formulacij te ideje — historicistične, da je nekdanji osredinjeni subjekt iz časa klasičnega kapitalizma in nuklearne družine danes v svetu organizacijske birokracije razpadel; in radikalnejšega poststrukturalističnega stališča, po katerem tak subjekt sploh ni nikdar obstajal, marveč je tvoril nekakšno ideološki privid — se sam očitno nagibam k prvi; druga mora v vsakem primeru upoštevati nekakšno »realnost videza«.) Dodati pa je treba, da je problem izraza tudi sam tesno povezan z nekim konceptom subjekta kot monadi podobne posode, iz katere se stvari, čutene znotraj, izražajo s projiciranjem navzven. Tisto pa, kar moramo tukaj poudariti, je, v kolikšni meri visokomodernistični koncept edinstvenega *sloga*, pa tudi spremljajoči kolektivni ideali umetniške ali politične avantgarde, sami stojijo ali padejo s to starejšo idejo (oziroma izkušnjo) tako imenovanega osredinjenega subjekta.

Tudi tukaj predstavlja Munchova slika kompleksno refleksijo tega zapletenega položaja: kaže nam, da je za izraz potrebna kategorija individualne monade, prav tako pa nam kaže visoko ceno, ki jo je treba plačati za ta predpogoj, in s tem dramatizira nesrečni paradoks, da s tem, ko konstituiráš svojo individualno subjektivnost kot samozadostno polje in zaprto območje, izključiš samega sebe iz vsega ostalega in se obsodiš na brezdušno samoto monade, živ si pokopan in obsojen na jetniško celico brez pravice do izhoda.

Postmodernizem domnevno kaže na konec te dileme in jo nadomesti z neko novo. Konec meščanskega ega iziroma monade nedvomno prinaša s seboj konec psihopatologij tega ega — kar sem imenoval izginjanje afekta. Pomeni pa tudi konec marsičesa drugega — denimo konec sloga v smislu edinstvenosti in osebnega, konec tiste razpoznavne individualne poteze s čopičem (kot ga simbolizira vse večje prevladovanje mehanične reprodukcije). Kar se tiče izraza in občutenja oziroma emocij, osvoboditev osredinjenega subjekta od prejšnje *anomie* v sodobni družbi lahko pomeni ne le osvoboditev od tesnobe, marveč tudi osvoboditev od kakršnegakoli drugega občutenja, saj ne obstaja več jaz, ki bi občutil. To ne pomeni, da so kulturni proizvodi postmodernističnega obdobja povsem brez občutenja,

ampak da so takšna občutenja – ki jih je nemara bolje in pravilneje, po J.-F. Lyotardu, imenovati »intenzivnosti« – sedaj prosto lebdeča in neosebna in jih ponavadi obvladuje posebne vrste evforija, zadeva, h kateri se bomo pozneje še vrnili.

Izginjanje afekta pa bi v ožjem kontekstu literarne kritike lahko označili tudi kot izginjanje velikih visokomodernističnih tem časa in časnosti, elegičnih skrivnostih *durée* in spomina (nekaj, kar je treba razumeti kot kategorijo literarne kritike, prav toliko povezane z visokim modernizmom, kot z deli samimi). Pogosto pravijo, da je sinhrono in ne več diahrono tisto, kar sedaj nastanjujemo; sam mislim, da je mogoče trditi, da, vsaj na empirični ravni, naše vsakdanje življenje, naše psihične izkušnje, naše kulturne terminologije obvladujejo kategorije prostora in ne več kategorije časa kot v predhodnem obdobju visokega modernizma.⁶

2

Izginotje individualnega subjekta in formalna posledica tega, vse manjše možnosti za osebni slog, spudbujajo danes skoraj univerzalno prakticanje nečesa, kar bi bilo mogoče imenovati *pasticcio*. Koncept, ki ga dolgujemo Thomasu Mannu (*Doktor Faustus*), on pa ga dolguje Adornovemu velikemu delu o dveh poteh naprednega glasbenega eksperimentiranja (Schoenbergovo inovativno načrtovanje in iracionalni eklekticism Stravinskega), je treba strogo razlikovati od lažje dojemljive ideje parodije.

⁶ Na tej točki bi se morali soočiti s signifikantnim problemom prevoda in navesti zakaj pojem postmoderne prostorskeosti ni nekompatibilen, vsaj po mojem mnenju, s vplivnim pripisovanjem Josepha Franka bistvene »prostorske forme« visokemu modernizmu. Z nekim prepoznavnim uvidom lahko rečemo, da je tisto, kar opisuje, poklicanost modernega dela k invenciji neke vrste prostorske mnemotehnike, ki spominja na delo Francesa Yatesa *Art of memory*, »totalizirajočo« konstrukcijo v strogem pomenu besede stigmatiziranega, avtonomnega dela, kjer partikularno vključuje baterijo retencij in pretenzij, ki povezujejo sentenco ali detajl z Idejo same totalne forme. Adorno natanko v tem smislu navaja opazko dirigenta Alfreda Lorenza o Wagnerju: »Če popolnoma obvladaš neko večje delo v vseh detajlih, včasih izkusiš trenutke, v katerih tvoja zavest časa nenadoma izgine in se ti celotno delo zazdi nekaj takega, kar bi lahko imenovali »prostorsko«; to je, v duhu je istočasno prisotno vse do potankosti.« (W. 36/33) Toda takšna mnemotična prostorskost ne more biti nikoli značilna za postmodernistične tekste, ki se dejansko že po definiciji ogibajo »totalnosti«. Tako je Frankova prostorska forma sinekdohična, z ozirom na to, da je komajda začetek izbire besede *metonimičen* za postmodernistično univerzalno urbanizacijo, kaj šele za njen nominalizem tu-in-zdaj.

»Zagotovo, parodija je našla v posebnostih modernizmov in njihovih »neposnemljivih« slogih rodovitna tla: faulknerjevski dolgi stavek, denimo, z njegovimi gerundivi brez sape; lawrensovski naravna imažerija, poudarjena s čemernim pogovornim jezikom; trdovratno hipostaziranje nesubstantivnih besednih vrst (»zapleteno uhajanje kakorja«) Wallacea Stevensa; zlovešči nenadni (vendar končno predvidljivi) prehodi iz orkestralnega patosa v čustvenost vaške harmonike pri Mahlerju; Heideggerjeva spoštovanje vzbujajoča meditativna raba napačnih etimologij kot oblika »doka-za«... Vse našteto se zdi nekako značilno po tem, da izzivalno odstopa od norme, ta pa se potem ponovno uveljavi, ni nujno da neprijazno, s sistematičnim prevzemanjem njihovih namernih čudaštev.

Vendar pa je eksploziji moderne književnosti v množico različnih osebnih slogov in manirizmov v dialektičnem preskoku iz kvantitete v kvaliteto sledilo jezikovno drobljenje družbenega življenja do točke, ko norma izgubi čar: zreducirana na nevtralnno in reificirano govorico medijev (precej drugačno od utopističnih želja izumiteljev esperanta ali osnovne angleščine), je le en med mnogimi idiolekti. Modernistični slogi s tem postanejo postmodernistični kodi. In da je neverjetno razsežno množenje družbenih kodov v poklicne in strokovne žargone (pa tudi v znamenja afirmiranja etničnih, spolnih, rasnih, verskih in razredno-strankarskih pripadnosti) danes tudi političen fenomen, zadosti jasno kaže problem mikropolitike. Če so bile nekdanje ideje vladajočega razreda vodilna (oziroma prevladujoča) ideologija meščanske družbe, so sedaj razvite kapitalistične dežele polje slogovne in diskurzivne raznorodnosti brez vsake norme. Gospodarji brez obraza še naprej oblikujejo ekonomske strategije, ki določajo naše eksistence, ni pa jim več potrebno vsiljevati svoje govornice (ali pa tega ne morejo več); in post-pismenost sveta poznega kapitalizma odseva ne le odsotnost kakršnega koli velikega kolektivnega projekta, marveč tudi neuporabnost prejšnjega nacionalnega jezika.

V takšnih razmerah ostane parodija brez dela; živela je, sedaj pa tista čudna nova stvar pasticchio počasi zaseda njeno mesto. Pasticchio je, tako kot parodija, oponašanje posebnega oziroma edinstvenega, idiosinkratičnega sloga, nošenje jezikovne maske, govorjenje v mrtvem jeziku. A to je nevtralnno prakticanje mimikrije, brez kakšnih skritih motivov parodije, amputirano satiričnega vzgiba, povsem brez smeha in brez prepričanja, da ob abnormalnem jeziku, ki ste si ga za hip sposodili, še vedno obstaja kakšna zdrava jezikovna normalnost. Pasticchio je torej prazna parodija, kip s

slepimi zrkli: v primerjavi s parodijo je isto, kot tista druga zanimiva in zgodovinsko izvirna moderna stvar, prakticanje nekakšne prazne ironije v primerjavi s »stalnimi ironijami« osemnajstega stoletja, kot jim pravi Wayne Booth.

Začenja se torej zdeti, da se je Adornova preroška diagnoza uresničila, čeprav na negativen način: ne Schoenberg (zaslutil je že sterilnost njegovega dokončanega sistema), Stravinski je pravi predhodnik postmoderne kulturne produkcije. Kajti po zlomu visokomodernistične ideologije sloga – tistega, kar je tako edinstveno in tako nezamenljivo kot vaši lastni prstni odtisi, tako neprimerljivo kot vaše lastno telo (za zgodnjega Rolanda Barthesa izvir stilistične invencije in inovacije) – se proizvajalci kulture nimajo obrniti kam drugam kot v preteklost: oponašanje mrtvih slogov, govorenje skozi vse maske in glasove, ki so se nakopičili v imaginarnem muzeju nove globalne kulture.

Nedvomno ta situacija določa tisto, kar zgodovinarji arhitekture imenujejo »historicizem«, namreč poljubno kanibaliziranje vseh slogov iz preteklosti, igro poljubnih slogovnih aluzij in na splošno, kot temu pravi Henri Lefebvre, vse bolj vodilno vlogo »neo«. Vseprisotnost pasticcia pa ni nekompatibilna z določenim humorjem, niti ni čisto brez vsake strasti; kompatibilna je vsaj z zasvojenostjo – s celotnim zgodovinsko izvirnim hlepenjem potrošnikov po v podobe samega sebe transformiranem svetu in po psevdo-dogodkih in »spektaklih« (termin situacionalistov). Za takšne objekte bi lahko rezervirali Platonov koncept »simulakra«, identične kopije nečesa, česar original ni nikdar obstajal. Kultura simulakra zaživi, povsem ustrezno, v družbi, v kateri se je menjalna vrednost generalizirala do tiste točke, kjer se je spomin na uporabno vrednost že izgubil, v družbi, o kateri je Guy Debord v nekem izrednem stavku rekel, da v njej »podoba postane končna forma reifikacije potrošnega blaga« (*The Society of the Spectacle*).

Pričakovati je mogoče, da bo imela nova prostorska logika simulakra izreden vpliv na tisto, kar je bilo nekdanj zgodovinski čas. S tem se modificira sama preteklost: tisto, kar je bilo včasih, v zgodovinskem romanu, kot ga opredeli Lukacs, organska genealogija meščanskega kolektivnega projekta – kar je za odredjujoče zgodovino pisje kakšnega E. P. Thompsona ali pa ameriško »oralno zgodovino«, za vstajenje brezimnih in utišanih generacij od mrtvih, še vedno retrospektivna dimenzija, nepogrešljiva za kakršno koli odločilno spremembo smeri naše kolektivne prihodnosti – je medtem postalo ogromna zbirka podob, večkratno fotografski simulakrum. Odlični

slogan Guya Deborda je še bolj na mestu za »predzgodovino« družbe, ki je povsem brez zgodovinskosti, družbe, katere lastna domnevna zgodovina je komajda kaj več kot niz zaprašenih spektaklov. V zvestem prilagajanju poststrukturalistični lingvistični teoriji, se zgodovina kot »referent« vse večkrat znajde v oklepaju in polagoma povsem zabriše, nam pa ne ostane nič drugega kot teksti.

Ne smemo pa misliti, da ta proces spremlja ravnodušnost: nasprotno, sedanje neverjetno stopnjevanje nekakšne zasvojenosti s fotografsko podobo je zanesljiv simptom vseprisotnega, vsepožirajočega in skoraj libidinalnega historicizma. Kot sem že rekel, uporabljajo arhitekti to (skrajno mnogopomensko) besedo za samozadovoljni eklekticism postmoderne arhitekture, ki poljubno in nedosledno, zato pa s slastjo kanibalizira vse pretekle arhitekturne sloge in jih kombinira v kar preveč dražljive skupke. Nostalgija se ne zdi povsem prava beseda za takšno fascinacijo (še zlasti, če človek pomisli na bolečino resnično modernistične nostalgije po preteklosti, za vedno izgubljeni za vse razen za estetiko), vendar pa usmeri našo pozornost na nekaj, kar je dosti bolj splošna kulturna manifestacija tega procesa v komercialni umetnosti in okusu, namreč na tako imenovani nostalgичni film (oziroma tisto, kar Francozi imenujejo *la mode retro*).

Nostalgичni filmi prestrukturirajo celotno vprašanje pasticcia in ga projicirajo na kolektivno in družbeno raven, kjer se brezupni poskusi, da bi se polastili odsotne preteklosti, razlomijo skozi železni zakon spreminjanja mode in razvijajoče se ideologije generacije. Inavguralni film tega novega estetskega diskurza, *American Graffiti* (1973) Georgea Lucasa, hoče ponovno ujeti, tako kot so skušali tako mnogi drugi filmi za njim, poslej hipnotično privlačno izgubljeno realnost Eisenhowerjeve dobe; človek dobi občutek, da vsaj za Američane petdeseta leta ostajajo privilegirani izgubljeni objekt želje⁷ – ne le stabilnost in gospodarski razcvet *pax Americana*, marveč tudi prva naivna nedolžnost kontrakulturnih impulzov zgodnjega rock and rolla in druženja mladostnikov (*Rumble Fish* F. Coppole je torej sodobna žalostinka, ki objokuje njihovo minevanje, ki pa je sam protislovno narejen v pristnem slogu nostalgичnega filma). S tem začetnim prebojem se za estetsko kolonizacijo odprejo druga generacijska obdobja: o tem priča stilistično oživljanje ameriških in italijanskih tridesetih let v filmu Polanskega *Chinatown* oziroma v Bertoluccijevem *Il Conformista*. Zanimivejši in

⁷ Za nadaljnje o petdesetih, prim. deveto poglavje.

bolj problematični so zadnji poskusi, da bi se skozi ta novi diskurz lotili bodisi naše lastne sedanjosti in neposredne preteklosti, bodisi bolj oddaljene zgodovine, ki je individualnemu živemu spominu že ušla.

Vpričo teh končnih objektov – naše družbene, zgodovinske in živete sedanjosti ter preteklosti kot »referenta« – postane dramatično vidna nekompatibilnost postmodernističnega nostalgičnega umetniškega jezika s pristno zgodovinskostjo. To protislovje pa sili metodo v kompleksno in zanimivo novo formalno inventivnost; vedeti je treba, da nostalgični film nikoli ni bil stvar nekakšne staromodne »reprezentacije« zgodovinske vsebine, marveč se je »preteklosti« loteval skozi stilistične konotacije in je »minulost« kazal z bleščavostjo podobe, značilnosti tridesetih ali pa petdesetih let pa z atributi mode (v čemer je sledil navodilom Barthesa v *Mythologies* – zanj je konotacija pomenila oskrbovanje z imaginarnimi in stereotipnimi idealnostmi: *Sinite*, denimo, kot nekakšen Disney-EPCOT »koncept« Kitajske).

Brezčutno koloniziranje sedanjosti z nostalgično metodo je mogoče opazovati v elegantnem filmu Lawrencea Kasdana *Body Heat*, v hladnem, »bogataškem« remakeu filma *Double Indemnity* Jamesa M. Caina, postavljenem v sodobno majhno mesto na Floridi, nekaj ur vožnje oddaljenem od Miamija. Beseda *remake* pa je anahronistična v tolikšni meri, kolikor je naše zavedanje prejšnjega obstoja drugih inčac (predhodnih filmov in romana samega) sestaven in bistven del strukture filma: z drugimi besedami, sedaj smo v »intertekstualnosti« kot namerni, vgrajeni značilnosti estetskega učinka in kot operaterju nove konotacije »minulosti« in psevdozgodovinske globine, v kateri »realno« zgodovino zamenjuje zgodovina estetskih slogov.

Vendar pa se od samega začetka s pomočjo cele baterije estetskih znakov časovno oddaljujemo od uradne sodobne podobe: zapis špice v art deco slogu, denimo, služi takojšnjemu programiranju gledalca za ustrezen, »nostalgichen« način sprejemanja (art deco citat ima zelo podobno vlogo v sodobni arhitekturi, denimo v znamenitem Eaton Centre v Torontu).⁸ Medtem pa se s kompleksnimi (a povsem formalnimi) aluzijami na ustanovo zvezdniškega sistema aktivira malo drugačna igra konotacij. Glavni igralec, William Hurt, je ena od filmskih »zvezd« nove generacije, in njegov status je poudarjeno drugačen od statusa velikih moških zvezd prejšnje generacije, denimo Steva McQueena ali Jacka Nicholsona (ali, še bolj

⁸ Glej tudi »Art Deco«, v moji knjigi *Signatures of the Visible* (Routledge, 1990).

oddaljene, Branda), kaj šele od zgodnejših momentov v razvoju ustanove zvezdnštva. Generacija neposredno pred to je projicirala svoje različne vloge skozi in preko svojih dobro znanih zunajfilmskih osebnosti, pogosto uporniških in nekonformističnih. Najnovejša generacija zvezdnških igralcev še naprej potrjuje konvencionalne funkcije zvezdnštva (zlasti seksualnosti), vendar pa v popolni odsotnosti »osebnosti« v prejšnjem smislu in z nekaj anonimnosti karakternega igraltva (ki pri igralcih, kakršen je Hurt, doseže mojstrsko dovršenost, a je povsem druge vrste kot virtuoznost starejšega Branda ali pa Oliviera). Ta »smrt subjekta« v ustanovi zvezdnštva odpre možnost za igro historičnih aluzij na mnogo starejše vloge — v tem primeru na tiste, povezane s Clarkom Gablom — tako da lahko sedaj sam slog igranja služi tudi kot »konotator« preteklosti. In končno, strateško uokvirjanje ozadja se, z mnogo domiselnosti, izogne večini znamenj, ki običajno govorijo o sodobnosti Združenih držav v njihovem multinacionalnem obdobju: postavitev v majhno mesto omogoča kameri, da se ogne z nebotičniki zaznamovani pokrajini sedemdesetih in osemdesetih let (čeprav ena od ključnih epizod pripovedi vključuje tudi usodno rušenje starejših stavb, ki ga povzročijo špekulanti z zemljišči), medtem ko je predmetni svet sedanjosti — izdelki in naprave, katerih oblikovanje bi takoj omogočilo datiranje podobe — skrbno izrezan. Vse v filmu je torej zastavljeno tako, da se zabriše uradno razglašena sodobnost in omogoči gledalcu, da sprejema pripoved, kot da bi se dogajala v nekakšnih večnih tridesetih letih, onkraj realnega zgodovinskega časa. Ta pristop sedanjosti preko umetniškega jezika simulakra oziroma pasticcia stereotipizirane preteklosti podeli sedanji realnosti in odprtosti sedanje zgodovine čar in oddaljenost bleščečega privida. Vendar pa se je ta hipnotična nova estetska oblika sama pojavila kot kompleksen simptom izginjanja naše zgodovinskosti, naše živete možnosti dejavnega izkustva zgodovine. Ne moremo torej reči, da s svojo lastno formalno močjo proizvaja to čudno zakrivanje sedanjosti, marveč da skozi svoja notranja protislovja le ponazarja nenavadne razsežnosti položaja, v katerem smo, kot se zdi, vse manj sposobni oblikovati reprezentacije svojih sedanjih izkušenj.

Kar se tiče »realne zgodovine« same — tradicionalnega objekta, kakorkoli je že opredeljen, tistega, kar je bilo včasih zgodovinski roman — pa bo bolj povedno, če se bomo sedaj vrnili k tej starejši formi in mediju in če bomo brali njeno postmoderno usodo v delu enega od redkih resnih in inovativnih levičarskih romanopiscev, ki danes delajo v Združenih državah,

čigar knjige črpajo iz zgodovine v bolj tradicionalnem smislu in za katere se zaenkrat zdi, da zakoličujejo zaporedne generacijske momente »epopeje« ameriške zgodovine, ki se v njih izmenjujejo. *Ragtime* E. L. Doctorowa se uradno razglašča za panoramo prvih dveh desetletij tega stoletja (tako kot *World's Fair*); njegov najnovejši roman, *Billy Bathgate*, se, tako kot *Loon Lake*, loteva tridesetih let in velike krize, medtem ko nam *The Book of Daniel* kaže, v bolečem nasprotipostavljanju, dva velika momenta stare in nove levice, komunizem tridesetih in štiridesetih let in radikalizem šestdesetih (celo za njegov zgodnji western bi lahko rekli, da se dobro prilega tej shemi in da opisuje, na manj artikuliran in formalno samozavedajoč se način, konec obmejnih območij v poznem devetnajstem stoletju).

The Book of Daniel ni edini med temi petimi najpomembnejšimi zgodovinskimi romani, ki v pripovedi vzpostavlja izrecno povezavo med bralčevo in pisateljevo sedanjostjo in starejšo zgodovinsko realnostjo, ki je predmet dela; na zelo drugačen način je to storjeno tudi na presenetljivi zadnji strani *Loon Lake*, ki je ne bom razkril; zanimivo je, da nas prva inačica *Ragtime*⁹ izrecno umesti v sedanjost, v pisateljevo hišo v New Rochelle, New York, ki takoj postane prizorišče svoje lastne (imaginarne) preteklosti v prvem desetletju tega stoletja. Ta podrobnost je v objavljenem besedilu izpuščena, s čimer so sidrne vrvi simbolično prerezane, roman pa osvobojen, da plava v nekem novem svetu minulega zgodovinskega časa, katerega zveza z nami je resnično vprašljiva. Pristnost te geste pa lahko presojamo z očitno življenjsko resnico, da kot vse kaže ne obstaja več nikakršna organska zveza med ameriško zgodovino, kakršne se učimo iz šolskih knjig, in živeto izkušnjo sodobnega multinacionalnega, z nebotičniki in stagflacijo zaznamovanega mesta iz časopisov in našim lastnim vsakdanjim življenjem.

Kriza zgodovinskosti pa se v tem besedilu simptomatično vpisuje še v nekatere druge presenetljivo formalne značilnosti. Deklarirana tema je prehod od politike radikalnih in delavskih gibanj v času pred prvo svetovno vojno (veliki štrajki) k tehnološkim invencijam in novi blagovni proizvodnji dvajsetih let (vzpon Hollywooda in podobe kot blaga): dopolnjeno inačico Kleistovega dela *Michaela Kohlhaasa*, nenavadno, tragično epizodo upora črnega glavnega junaka, bi lahko imeli za moment, povezan s tem procesom.

⁹ »Ragtime«, *American Review* št. 20 (april 1974): 1-20.

Vsekakor se zdi očitno, da ima *Ragtime* politično vsebino in celo nekakšen političen »pomen«, in Lynda Hutcheon je to strokovno razčlenila s stališča

njegovih treh vzporednih družin: etablirane anglo-ameriške in marginalnih imigrantske evropejske in ameriške črnske družine. Dogaňanje v romanu razprši osrednjost prve in premakne rob na več »središč« pripovedi, kot alegorija socialne demografije urbane Amerike. Poleg tega je tu obsežnejša kritika ameriških demokratičnih idealov skozi prezentacijo razrednega konflikta, ki korenini v kapitalističnem lastništvu in moči, temelječi na denarju. Črni Coalhouse, beli Houdini in imigrantski Tateh vsi pripadajo delavskemu razredu in zaradi tega – ne navzlic temu – lahko vsi delajo in ustvarjajo nove estetske forme (*ragtime*, *vaudeville*, filme).¹⁰

S tem je narejeno vse razen bistvenega, ki romanu podeljuje čudovito koherentnost, ki jo lahko izkusi le malo bralcev, ko razčlenjujejo vrstice besednega objekta, ki ga držijo preblizu očem, da bi mogli pasti v takšne perspektive. Hutcheonova ima seveda popolnoma prav in takšen bi bil smisel romana, če bi ne bil postmodernističen izdelek. Že objekti reprezentacije, navidezni junaki pripovedi, so nesorazmerni, lahko bi rekli iz nepriemerljivih snovi, tako kot olje in voda – Houdini je *zgodovinska* figura, Tateh *fikcijska* in Coalhouse *intertekstualna* – kar takšna primerjalna interpretacija le težko pokaže. Hkrati pa tema, ki je pripisana romanu, zahteva nekoliko drugačno analizo, saj bi jo bilo mogoče drugače formulirati tudi kot klasično verzijo »izkušnje poraza« levice v dvajsetem stoletju, namreč kot trditev, da je krivdo za depolitizacijo delavskega gibanja mogoče pripisati medijem oziroma kulturi na sploh (kar ona imenuje »nove estetske forme). Po mojem mnenju je to resnično nekakšno elegično ozadje, če že ne pomen *Ragtime*, nemara pa tudi Doctorowih del na sploh: a potem moramo roman opisati drugače, kot nekakšen nezaveden izraz in asociativno raziskovanje te levičarske doxe, tega zgodovinskega mnenja oziroma kvazivizije «objektivnega duha» v domišljiji. Kar bi takšen opis hotel upoštevati, je paradoks, da je navidez realističen roman, kakršen je *Ragtime*, v resnici nereprezentacijsko delo, ki kombinira fantazijske označevalce iz različnih ideologemov v nekakšen hologram.

A poanta tega, kar pravim, ni nekakšna hipoteza o tematski koherentnosti te razsredinjene pripovedi, marveč prav nasprotno, namreč način,

¹⁰ Lynda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (1988), str. 61-62.

kako nam branje, kakršnega ta roman vsili, dejansko onemogoča, da bi dosegli in tematizirali deklarirane subjekte, ki plavajo nad besedilom, a jih ni mogoče integrirati v naše branje stavkov. V tem smislu se roman ne le upira interpretaciji, marveč je sistematično in formalno organiziran tako, da onemogoča starejši tip družbene in zgodovinske interpretacije, ki jo kar naprej ponuja in umika. Če se spomnimo, da sta teoretska kritika in zavračanje interpretacije kot take temeljni sestavini poststrukturalistične teorije, se je težko izogniti sklepu, da je Doctorow to napetost, to protislovnost nekako namerno vgradil v tek svojih stavkov.

V knjigi mrgoli pravih zgodovinskih likov – od Teddyja Roosevelta do Emme Goldman, od Harryja K. Thawa in Stanforda Whitea do J. Pierpont Morgana in Henryja Forda, da niti ne omenimo bolj osrednje vloge Houdinija – ki so v interakciji s fikcijsko družino, preprosto poimenovano z Oče, Mati, Starejši brat in tako naprej. Vsi zgodovinski romani, začenši s tistimi Sira Walterja Scotta samega, brez dvoma tako ali drugače zahtevajo aktiviranje predhodnega zgodovinskega znanja, nasplošno pridobljenega iz šolskih zgodovinskih priročnikov, osnovanih z namenom legitimizirati to ali ono nacionalno tradicijo – kar vzpostavlja narativno dialektiko med tistim, kar že »vemo«, denimo o Pretendentu, in tem, kar vidimo, da na straneh romana konkretno je. A zdi se, da je postopek Doctorowa še dosti ekstremnejši od tega; in upal bi si trditi, da poimenovanje obeh tipov junakov – z zgodovinskimi imeni in z družinskimi vlogami z veliko začetnico – deluje tako, da učinkovito in sistematično reificira vse te like in nam onemogoča, da bi sprejemali njihovo reprezentacijo brez vključevanja predhodno osvojenega znanja oziroma dokse – nekaj, kar daje besedilu izjemen občutek deja-vuja svojsko domačnost, za katero je človek v skušnjavi, da bi jo povezal prej s Freudovo »vrnitvijo potlačenega« v *Das Unheimliche*, kot pa s solidno zgodovinopisno izobrazbo bralca.

Hkrati pa imajo stavki, v katerih se vse to dogaja, svojo lastno specifiko, ki nam omogoča, da bolj konkretno razlikujemo med modernistično izpopolnjenostjo osebnega sloga in takšno novo jezikovno inovacijo, ki sploh ni več osebna, ampak je bolj sorodna tistemu, kar je Barthes pred davnim časom imenoval »belo pisanje«. V tem konkretnem romanu si je Doctorow naložil strogo načelo izbire, ki dopušča le preproste trdilne stavke (ki jih aktivira predvsem glagol »biti«). Učinek pa ni vzvišeno poenostavljanje in simbolična previdnost otroške književnosti, ampak nekaj bolj motečega,

občutek nekakšnega brezdanjega podtalnega nasilja nad ameriško angleščino, ki pa ga empirično ni mogoče zaslediti v nobenem od slovnično popolnih stavkov, iz katerih je delo oblikovano. Toda ključ do tega, kaj se v *Ragtime* dogaja z jezikom, utegnejo biti druge, bolj vidne tehnične inovacije: dobro znano je, denimo, da je izvir mnogih značilnih učinkov Camusovega romana *Tujec* mogoče najti v avtorjevi zavestni odločitvi, da ves čas uporablja francoski slovnični čas *passé composé* namesto drugih preteklih časov, ki se v pripovedih v tem jeziku običajno uporabljajo.¹¹ Po mojem mnenju je nekaj takega na delu tudi tukaj: kot da bi se Doctorow namenil v svojem jeziku sistematično ustvarjati ta oziroma enak učinek glagolskega časa, ki ga v angleščini nimamo, namreč francoskega preteklika (oziroma *passé simple*), katerega »dovršnost« dogajanja služi temu, kot nas je naučil Emile Benveniste, da dogodke ločuje od sedanosti izjavljanja in da tok časa in dejanja transformira v toliko in toliko dokončanih, popolnih in izoliranih hipnih dogodkovnih objektov, odtrganih od vseh sedanjih situacij (celo od sedanosti pripovedovanja zgodbe oziroma izjavljanja).

E. L. Doctorow je epski pesnik izginotja ameriške radikalne preteklosti: nihče, ki simpatizira z levico, ne more brati teh sijajnih romanov brez grenke prizadetosti, ki je avtentičen način soočanja z našimi lastnimi sedanjimi političnimi dilemami. S stališča kulture pa je zanimivo, da mora pisatelj to sporočiti na formalni ravni (ker je prav izginjanje vsebine njegova tema), in še več, da mora izdelati svoj roman prav s kulturno logiko postmoderne, ki je sama znamenje in simptom njegove dileme. V *Loon Lake* dosti očitneje uporablja tehniko *pasticcia* (najbolj opazno z reinvincijo Dos Passosa); a *Ragtime* ostaja najbolj svojski in pretresljiv spomenik estetski situaciji, ki jo je povzročilo izginotje zgodovinskega referenta. Ta zgodovinski roman si ne more več zastaviti za cilj reprezentiranja zgodovinske preteklosti; »reprezentira« lahko le naše predstave in stereotipe o preteklosti (ki s tem takoj postane »zgodovina popa«). Kulturna produkcija je s tem potisnjena v mentalni prostor, ki pa ne pripada več staremu monadnemu subjektu, marveč bolj nekakšnemu degradiranemu kolektivnemu »objektivnemu duhu«: ne more več neposredno gledati nekega dozdevno realnega sveta, neke rekonstrukcije pretekle zgodovine, ki je bila sama nekoč sedanost; namesto tega mora iskati na stenah, ki jo zamejujejo, kot v Platonovi votlini, naše mentalne podobe te preteklosti. Če

¹¹ Jean Paul Sartre, »L'Etranger de Camus«, v *Situations II* (Pariz, Gallimard, 1948).

je tukaj ohranjenega še kaj realizma, je to »realizem«, ki naj bi izhajal iz šoka nad spoznanjem te ujetosti in počasnega zavedanja nove in izvirne zgodovinske situacije, v kateri smo obsojeni na iskanje Zgodovine preko naših pop podob in simulakrov za vedno nedosegljive zgodovine.

3

Kriza zgodovine sedaj narekuje vrnitev, po novi poti, k vprašanju časovne organiziranosti na sploh na torišču postmoderne in k vprašanju forme, ki jo čas, časovnost in sintagmatično lahko prevzamejo v kulturi, v kateri vse bolj dominira prostor in prostorska logika. Če je subjekt izgubil svojo zmožnost dejavno razširiti svoje pro- in re-tenzije čez časovno razvejanost in organizirati svojo preteklost in prihodnost v koherentno izkušnjo, je res težko razumeti, kako bi kulturna produkcija takšnega subjekta lahko prinašala še kaj drugega kot »kupe fragmentov« in prakticiranje poljubno heterogenega in fragmentarnega in od naključij odvisnega. Prav to pa so nekateri od privilegiranih izrazov, s katerimi se analizira postmodernistična kulturna produkcija (in s katerimi jo njeni apologi celo branijo). Vendarle so to še vedno lastnosti, izražene z zanikanjem; bolj substantivne formulacije imajo imena kot tekstualnost, *écriture* ali shizofreno pisanje, in k tem se moramo sedaj za kratek čas vrniti.

Lacanova razlaga shizofrenije se mi zdi tukaj koristna, ne zato, ker bi lahko vedel ali je klinično točna, ampak predvsem zato, ker se mi zdi, da — ne toliko kot diagnoza marveč kot opis — ponuja prepričljiv estetski model.¹² Jasno je, da še zdaleč ne mislim, da je katerikoli od najpomembnejših postmodernističnih umetnikov — Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol ali pa sam Beckett — shizofrenik v kakšnem kliničnem smislu. Prav tako ne gre za nekakšno kulturno-osebno diagnosto naše družbe in njene umetnosti, kot v psihologizirajočih in moralizirajočih kulturnih kritikah takšne vrste kot je vplivna *The Culture of Narcissism* Christopherja Lascha, v zvezi s katero moram posebej poudariti drugačnost duha in metodologije v svojih trditvah v

¹² Osnovna referenca, kjer Lacan obravnava Schreberja je »D'Une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose«, v: *Écrits*, prev. Alan Sheridan (New York, 1977), str. 179-225. Večina nas je prejela klasično stališče o psihozi preko *Anti-Ojdipa* Deleuza in Guattarija.

nadaljevanju: človek bi si mislil, da obstajajo dosti hujše reči, ki jih je mogoče reči o našem družbenem sistemu, kot pa jih omogoča raba psiholoških kategorij.

Zelo na kratko, Lacan opiše shizofrenijo kot razpad označevalne verige, se pravi medseboj povezanih sintagmatskih nizov označevalcev, ki tvorijo neko izjavo oziroma pomen. Izpustiti moram družinsko oziroma bolj ortodokсно psihoanalitično ozadje te situacije, ki jo Lacan transkodira v jezik, ko opisuje ojdipovsko tekmovalnost ne toliko z biološkim posameznikom, ki je vaš tekmeč za materino pozornost, marveč bolj tistega, kar imenuje Ime očeta, starševsko avtoriteto, za katero velja, da ima jezikovno funkcijo.¹³ Njegov koncept označevalne verige v bistvu predpostavlja enega od osnovnih načel (in eno od velikih odkritij) saussurevskega strukturalizma, namreč predpostavko, da pomen ni posamično razmerje med označevalcem in označenim, med materialnostjo jezika, med besedo oziroma imenom in njegovim referentom oziroma konceptom. Glede na nov pogled se generira pomen s premikanjem z označevalca na označevalec. Kar ponavadi imenujemo označeno – pomen oziroma konceptualna vsebina neke izjave – je sedaj namesto tega razumeti kot pomen-učinek, kot tisti objektivni privid označevanja, ki ga generira in projicira odnos med samimi označevalci. Ko ta odnos razpade, ko se vezi označevalne verige pretrgajo, imamo shizofrenijo v obliki kupa distinktivnih in nepovezanih označevalcev. Zveza med tovrstno jezikovno motnjo in psiho shizofrenika lahko razumemo kot dvojno podmeno: prvič, da je osebna identiteta sama učinek določene časovne združitve preteklosti in prihodnosti v sedanjosti posameznika; in, drugič, da je takšno dejavno časovno poenotenje funkcija jezika, oziroma bolje, stavka, ki se po svojem hermenevtičnem krogu giblje skozi čas. Če ne zmoremo združiti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti stavka, potem podobno ne zmoremo združiti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti lastne življenjske izkušnje oziroma psihičnega življenja. Z razpadom označevalne verige je shizofrenik omejen na izkušnjo čistih materialnih označevalcev, oziroma z drugimi besedami, niza čistih in nepovezanih sedanjosti v času. Takoj si bomo zastavili vprašanja o estetskih oziroma kulturnih posledicah takšne situacije, a poglejmo najprej, kako je to čutiti:

¹³ Glej moj članek: »Imaginary and Symbolic in Lacan«, v: *Ideologies of Theory*, zv. 1 (Minnesota, 1988), str. 75-115.

Zelo dobro se spominjam dneva, ko se je to zgodilo. Bili smo na deželi in sama sem šla na sprehod, kot pač včasih grem. Ko sem šla mimo šole, sem nenadoma zaslišala nemško pesem; otroci so imeli uro glasbenega pouka. Ustavila sem se, da bi poslušala, in v tistem trenutku me je prevzel nenavaden občutek, občutek, ki ga je težko razčleniti, a podoben tistemu, kar sem pozneje še predobro spoznala – vznemirljiv občutek nerealnosti. Zdelo se mi je, da šole sploh ne spoznam več, postala je velika kot kasarna; pojoči otroci so postali zaporniki, prisiljeni peti. Bilo je, kot da bi bili šola in pesem otrok ločeni od ostalega sveta. Hkrati je moj pogled naletel na polje žita, ki mu ni bilo videti konca. Rumena širjava, slepeča v soncu, povezana s pesmijo otrok, ki so bili zaprti v gladki kamniti šoli-kasarni, me je napolnila s takšno tesnobo, da sem planila v jok. Stekla sem domov na naš vrt in se začela igrati »da bi bile stvari videti takšne, kot so bile ponavadi«, se pravi, da bi se vrnila v realnost. Takrat so se prvič pojavili tisti elementi, ki so bili pozneje v občutku nerealnosti vedno prisotni: brezmejna širjava, bleščeča svetloba ter sijaj in gladkost materialnih predmetov.¹⁴

V našem sedanjem kontekstu sugerira ta izkušnja naslednje: prvič, razpad časovnosti nenadoma osvobodi sedanost časa vseh dejanj in namer, ki bi jo lahko osredinjale in po katerih bi bila lahko prostor delovanja; tako izolirana sedanost v hipu preplavi subjekt z nepopisno jasnostjo, z dobesedno neustavljivo materialnostjo percepcije, ki dramatično kaže moč materialnega – oziroma bolje, do-besednega – izoliranega označevalca. Materialnost sveta oziroma materialnega označevalca se postavi pred subjekt s povečano intenzivnostjo, in s skrivnostnim čustvenim nabojem, ki je tukaj negativno opisan kot tesnoba in izguba realnosti, ki pa si ga je prav tako mogoče predstavljati pozitivno opredeljenega kot evforijo, kot silno, opojno ali halucinantno intenzivnost.

Takšni klinični opisi osupljivo dobro pojasnijo tisto, kar se dogaja v tekstualnosti oziroma shizofrenični umetnosti, čeprav v besedilu, ki pripada kulturi, označevalec ni več skrivnostno stanje sveta ali pa nerazumljiv, čeprav neustavljivo privlačen jezikoven fragment, marveč je bližje prostostoječem izoliranem stavku. Pomislite, denimo, na izkušnjo glasbe Johna Cagea, v kateri skupini materialnih zvokov (s prepariranega klavirja, denimo) sledi tišina, tako neznosna, da si ne morete predstavljati, da bi se

¹⁴ Marguerite Sécéhay, *Autobiography of a Schizophrenic Girl*, prev. G. Rubin-Rabson (New York, 1968), str. 19.

lahko spet pojavilo zveneče sozvočje, niti si ne morete predstavljati, da bi se lahko spomnili prejšnjega zadosti dobro, da bi ga lahko kakorkoli povezali z njim, če bi se. Tudi nekatere Beckettove pripovedi so te vrste, zlasti *Watt*, kjer premoč sedanjega stavka čez čas brezobzirno razbije tkanje pripovedi, ki se skuša okrog njega na novo oblikovati. Moj primer pa bo manj mračen, besedilo mlajšega pesnika iz San Francisca, za katerega skupino oziroma šolo, tako imenovano *Language Poetry* (jezikovno poezijo) ali *New Sentence* (novi stavek) se zdi, da je prevzela kot svojo temeljno estetiko shizofreno fragmentacijo:

Kitajska

Živimo na tretjem svetu od sonca. Številka tri. Nihče nam ne pravi, kaj naj počnemo.

Ljudje, ki so nas učili šteti, so bili zelo prijazni.

Vedno je čas za odhod.

Če dežuje, bodisi imaš svoj dežnik ali pa ga nimaš.

Veter ti odpihuje klobuk.

Sonce tudi vzhaja.

Raje bi videl, da bi nas zvezde ne opisovale druga drugi; raje bi videl, da bi to počeli sami.

Teci pred svojo senco.

Sestra, ki pokaže na nebo vsaj enkrat na desetletje, je dobra sestra.

Pokrajina je motorizirana.

Vlak te popelje, kamor gre.

Mostovi med vodo.

Ljudje se potikajo po obsežnih betonskih površinah, namenjeni v letalo.

Ne pozabi, kakšni bodo videti tvoj klobuk in čevlji, ko te ne bo nikjer najti.

Celo besede, lebdeče v zraku, mečejo modre sence.

Če je dobrega okusa, jemo.

Listi padajo. Pokaži na stvari.

Izberi prave stvari.

Hej, veš kaj? Kaj? Naučil sem se govoriti. Krasno.

Oseba, katere glava je bila nepopolna, je planila v solze.

Kaj bi lutka lahko naredila, ko je padla? Nič.

Zaspi.

Krasno zgledaš v kratkih hlačah. Tudi zastava zgleda krasno.

Vsi so uživali v eksplozijah.

Čas za bujenje.

Ampak boljše se je navaditi na sanje.

— Bob Parelman¹⁵

Marsikaj bi bilo mogoče reči o tej zanimivi vaji v diskontinuitetah; niti najmanj ni paradokсно, da se v teh nepovezanih stavkih ponovno pojavi nek bolj celovit globalen pomen. Resnično, kolikor je to na nek nenavaden in skriven način politična pesem, se zdi, da ujame nekaj vznemirljivosti ogromnega, nedokončanega socialnega eksperimenta nove Kitajske — brez primerjave v svetovni zgodovini — nepričakovan vznik »številke tri« med dvema velesilama, svežine celega novega predmetnega sveta, ki so ga proizvedla človeška bitja skozi neko novo upravljanje s svojo kolektivno usodo; in predvsem enkratni primer kolektivnosti, ki je postala nov »subjekt zgodovine« in ki, po dolgotrajni podrejenosti v fevdalizmu in imperializmu, spet govori z lastnim glasom, zase, in kakor da prvikrat.

Vendar pa sem zlasti hotel pokazati, kako tisto, kar sem imenoval shizofrenično razdvajanje ali *écriture*, potem ko se posploši kot kulturni slog, preneha vzdrževati nujen odnos z bolno vsebino, ki jo povezujemo z besedami, kakršna je shizofrenija, in je na razpolago za bolj vesele intenzivnosti, prav za evforijo, za katero smo videli, da zamenjuje prejšnje afekte tesnobe in odtujenosti.

Pomislite, denimo, na Sartrovo razlago podobne tendence pri Flaubertu:

Njegov stavek (pravi Sartre o Flaubertu) se zapre nad objektom, zgrabi ga, ga imobilizira in mu zlomi hrbet, ovije se okrog njega in okameni, in hkrati s sabo spremeni v kamen tudi svoj objekt. Slep je in gluhi, brezkrven, niti diha življenja; globoka tišina ga ločuje od stavka, ki mu sledi; pada v praznino, večno, in v to neskončno padanje vleče s sabo svoj plen. Vsa realnost, ki je bila včasih opisana, je sedaj zbrisana z inventarnega spiska.¹⁶

Nagibam se k temu, da bi razumel to branje kot nekakšno nenamerno genealoško optično iluzijo (ali fotografsko povečavo), s katero so določene latentne ali podrejene, pristno postmodernistične lastnosti Flaubertovega sloga anahronistično postavljene v ospredje. Ponuja pa zanimivo lekcijo o periodizaciji in dialektičnem prestrukturiranju vodilnih in podrejenih kul-

¹⁵ Primer (Berkeley, California, 1978).

¹⁶ Sartre, *What is Literature?* (Cambridge, Mass., 1988).

turnih sestavin. Kajti te Flaubertove značilnosti so bile simptomi in strategije v tistem celotnem posthumnem življenju in resentment ravnanja, ki je obsojan (z vse več naklonjenosti) skozi vseh tri tisoč strani Sartrovega *Family Idiot*. Ko takšne značilnosti same postanejo kulturna norma, se odresejo vseh tovrstnih oblik negativnega afekta in so na razpolago za drugačne, bolj dekorativne rabe.

Vendar pa še nismo povsem izčrpali strukturalnih skrivnosti Perelmanove pesmi, za katero se izkaže, da ima bore imalo opraviti s tistim referentom, ki se mu pravi Kitajska. Avtor dejansko pripoveduje, kako je, ko se je sprehajal skozi Chinatown, naletel na knjigo fotografij, katere idiogramatični podnapisi k slikam so ostali zanj mrtva črka (ali pa bi bilo nemara treba reči materialni označevalec). Stavki pesmi, za katero gre, so torej Perelmanovi lastni podnapisi k slikam, njihovi referenti druga podoba, drugo odsotno besedilo; in enotnosti pesmi ni več najti v njenem jeziku, marveč zunaj nje, v nujni enotnosti druge, odsotne knjige. To je presentljiva vzporednica z dinamiko tako imenovanega fotorealizma, za katerega se je zdelo, da je vrnitev k reprezentaciji in figuraliki po dolgotrajnem prevladovanju estetike abstraktnega, dokler ni postalo jasno, da njihovih objektov prav tako ne gre iskati v »realnem svetu«, temveč da so ti fotografije realnega sveta, ki je sedaj preoblikovan v podobe, in »realizem« foto-realističnega slikarstva je sedaj njihov simulakrum.

Razlago shizofrenije in časovne organiziranosti pa bi lahko formulirali tudi drugače, kar nas vodi nazaj k Heideggerjevi ideji razpoke oziroma preloma med Zemljo in Svetom, čeprav na način, ki je rezko neskladen s tonom in veliko resnostjo njegove filozofije. Postmodernistično izkušnjo oblike želim okarakterizirati z nečim, kar se bo zdelo, kot upam, paradoksen slogan: namreč s podmeno, da »razlika povezuje«. Naše lastne kritike iz zadnjega časa, od Machereya dalje, poudarjajo raznorodnost in temeljno diskontinuiteto umetniškega dela, ki ni več celovito ali organsko, marveč je sedaj dejansko koš mačkov v žaklju oziroma ropotarnica nepovezanih podsistemov, naključnih surovin in vsakovrstnih vzgibov. Z drugimi besedami, izkaže se, da je nekdanje umetniško delo tekst, katerega branje poteka z diferenciranjem in ne z unificiranjem. Vendar pa so teorije razlike rade poudarjale nepovezanost do točke, kjer materiali besedila, vključno z besedami in stavki, razpadajo v naključno in inertno pasivnost, na vrsto elementov, ki pristajajo na ločenost drug od drugega.

V najzanimivejših postmodernističnih delih pa je mogoče zaslediti bolj pozitiven koncept odnosa, ki spet vzpostavi pravo napetost do samega pojma razlike. Ta nova oblika odnosa skozi razliko je včasih lahko dovršen nov in izviren način razmišljanja in dojemanja; pogosteje si nadene obliko nemogoče zahteve doseči to novo mutacijo v nečem, česar nemara ni več mogoče imenovati zavest. Prepričan sem, da je najbolj v oči bodeč znak tega novega načina razmišljanja o odnosih mogoče najti v delu Nam June Paik, katere televizijski ekrani, zloženi drug na drugega ali raztreseni, postavljeni v presledkih med bohotno rastlinje ali mežikajoči na nas s stropa čudnih novih videozvezd spet in spet povzemajo vnaprej določeno zaporedje ali zanke podob, ki se vračajo v časovno neusklajenih trenutkih na različnih ekranih. Prejšno estetiko tako prakticirajo gledalci, ki se, zmedeni zaradi te prekinjane raznovrstnosti, odločijo, da se bodo osredotočili na en sam ekran, kot da bi razmeroma nepomembno zaporedje podob, ki ga tam lahko spremljajo, imelo kakšno organsko vrednost samo po sebi. Od postmodernističnega gledalca pa se pričakuje, da bo storil nemogoče, namreč da bo gledal vse ekrane hkrati, v njihovi radikalni in poljubni različnosti; od takšnega gledalca se zahteva, da sledi evlucijski mutaciji Davida Bowiea v *The Man Who Fell to Earth* (ki gleda sedeminpetdeset televizijskih ekranov hkrati) in da se nekako dvigne na raven, od koder je jasna percepcija radikalne razlike sama po sebi in iz sebe novi način dojemanja tistega, kar se je včasih imenovalo odnos: nekaj, za kar je beseda *collage* še vedno le blede ime.

4

Zdaj moramo to raziskavo postmodernističnega prostora in časa dopolniti z zaključno analizo te evforije oziroma te intenzivnosti, za kateri se zdi, da sta tako pogosto značilni za novejšo kulturno izkušnjo. Naj še enkrat poudarimo enormnost prehoda, ki za sabo pušča opustelost Hopperjevih stavb ali togo skladnjo osrednjega dela Združenih držav v Sheelerjevih oblikah in jih nadomešča z nenavadnimi površinami fotorealističnega urbanega prostora, kjer celo avtomobilske razbitine žarijo z nekim novim halucinantnim sijajem. Navdušenje nad temi novimi površinami je toliko bolj paradokсно, ker se je njihova bistvena vsebina — mesto samo — poslabšala in razpadla na stopnjo, ki se je prav gotovo ni bilo moč zamisliti v zgodnjih letih dvajsetega stoletja, da ne govorimo o prejšnjih obdobjih. Kako je lahko

urbana nesnaga radost za oči takrat, ko postane blago, in kako lahko nevzoredljivi količinski preskok v odtujitvi vsakdanjega življenja zdaj izkusimo v obliki čudnega novega halucinatornega navdušenja — to sta le dve izmed vprašanj, s katerimi se soočimo v tem momentu naše raziskave. Iz raziskave prav tako ne bi smeli izključiti človeškega lika, čeprav se zdi jasno, da je za novejšo estetiko predstava prostora samega postala nezdržljiva s predstavo telesa: neke vrste delitev dela, ki se jo dosti bolj razglaša kot pa v katerikoli prejšnji generični koncepciji pokrajine, in zares zlovešč simptom. Privilegirani prostor novejše umetnosti je radikalno antiantropomorfen, kot je to pri praznih kopalnicah Douga Bonda. Zadnja sodobna fetišizacija človeškega telesa pa ubira povsem drugačno smer v kipih Duana Hansona: kar sem že poimenoval simulakrum, katerega svojevrstna funkcija je v tem, kar bi Sartre imenoval *derealizacija* vsega okoliškega sveta vsakdanje realnosti. Tvoj trenutek dvoma in oklevanja glede na dihanje in toplino teh poliestrskih likov, če povemo s pravimi besedami, teži k temu, da se vrne nad prava človeška bitja, ki se gibljejo okrog tebe po muzeju, in jih preoblikuje, prav tako za najkrajši trenutek, v tako številne mrtve in meseno obarvane simulakre same po sebi. S tem svet za trenutek zgubi svojo globino in grozi, da bo postal gladka koža, stereoskopska iluzija, drvenje filmskih podob brez zgoščenosti. Toda mar je to zdaj grozljiva ali navdušujoča izkušnja?

Izkazalo se je kot plodno, če smo razmišljali o takšnih izkušnjah v okviru tega, kar je Susan Sontag, v pomembnem stavku, izločila kot »taborišče«. Predlagam, da si to ogledamo v nekako drugačni navzkrižni luči in se opremo na enako modno aktualno temo »sublimnega«, kot sta ga v svojih delih ponovno odkrila Edmund Burke in Kant; ali pa bi nemara kdo želel povezati ta dva pojma skupaj v nekaj podobnega taboriščnemu ali »histeričnemu« sublimnemu. Za Burke je bilo sublimno izkušnja, ki je mejila na grozo, sunkovit bežen pogled — v začudenju, omamljenosti in strahu — na tisto, kar je bilo tako enormno, da je povsem uničilo človeško življenje: opis, ki ga je Kant izpopolnil, tako da je vanj vključil vprašanje same reprezentacije, tako da je objekt sublimnega postal ne le stvar čiste moči in fizične neprimerljivosti človeškega organizma z Naravo, temveč tudi stvar meja upodobitve in nezmožnosti človeškega duha, da bi tem enormnim silam našel reprezentacijo. Takšne sile je Burke, v svojem zgodovinskem trenutku ob zori moderne buržoazne države, lahko le konceptualiziral v okviru božanskega, medtem ko je celo Heidegger še vedno vzdrževal fantazmatske

odnose z neko organsko predkapitalistično pokrajino in kmečko družbo, kar je končna podoba Narave v našem času.

Danes pa je nemara moč vse to misliti na drugačen način, v trenutku radikalnega mrka Narave same: Heideggerjevo »poljsko pot« je navsezadnje nepopravljivo in nepreklicno uničil pozni kapital z zeleno revolucijo, neokolonializmom in velemestom, katerega superavtoceste tečejo po nekdanjih poljih in neposeljenih zemljiščih in spreminjajo Heideggerjevo »hišo biti« v bloke lastniških stanovanj, če že ne v najbednejše najemniške zgradbe brez gretja in preplavljene s podganami. *Drugo* naše družbe v tem smislu nikakor ni več Narava, kot je bila v predkapitalističnih družbah, temveč nekaj drugega, kar moramo zdaj identificirati.

Skrbi me, da bi to drugo stvar pre nagljeno dojeli kot tehnologijo na sebi, ker bi rad pokazal, da je tehnologija tu samo figura nečesa drugega. Vendar lahko tehnologija kar dobro služi kot ustrezna bližnjica, s pomočjo katere lahko orišemo to enormno resnično človeško in antinaravno moč mrtvega človeškega dela, ki je shranjeno v naši mašineriji — odtujena moč, ki jo Sartre imenuje protismotrnost praktično-inertnega, ki nam obrne hrbet ter se obrne proti nam v neprepoznavnih oblikah in za katero se zdi, da konstituira ogromno antiutopično obzorje naše kolektivne kot tudi individualne prakse.

Tehnološki razvoj je v marskističnem pogledu seveda prej rezultat razvoja kapitala kot pa neke končno določujoče instance same po sebi. Zato bi bilo koristno razlikovati med več generacijami strojnega pogona, različne stopnje tehnološke revolucije znotraj kapitala samega. Tukaj sledim Ernestu Mandelu, ki je orisal tri takšne temeljne prelome oziroma kvantitativne preskoke v evoluciji mehanizacije pod kapitalom:

Temeljne revolucije v tehnologiji pogonske sile — tehnologija proizvodnje gonilnih strojev s stroji — se tako pokažejo kot odločilen moment v revolucijah tehnologije kot celote. Strojna proizvodnja motorjev, ki jih je poganjala para od leta 1848; strojna proizvodnja električnih motorjev in motorjev na notranje izgorevanje od devetdesetih let 19. stoletja; strojna proizvodnja elektronskih aparatov in aparatov na jedrski pogon od štiridesetih let 20. stoletja — to so tri osnovne revolucije v tehnologiji, ki ji je botroval kapitalistični način produkcije od »izvirne« industrijske revolucije iz druge polovice 18. stoletja dalje.¹⁷

17 Ernest Mandel, *Late Capitalism* (London, 1978), str. 118.

Ta periodizacija poudarja osnovno tezo Mandelove knjige *Pozni kapitalizem*; namreč, da so v kapitalizmu obstajali trije temeljni momenti, vsak pa je zaznamoval dialektično raztezanje čez predhodno obdobje. To so tržni kapitalizem, monopolna stopnja ali stopnja imperializma in naš, naro- be imenovan postindustrijski, ki bi ga bilo nemara bolje označiti za multi- nacionalni, kapital. Poudaril sem že, da Mandelov poseg v postindustrijsko debato vsebuje trditev, da pozni ali multinacionalni ali potrošniški kapita- lizem — daleč od tega, da bi bilo to v neskladju z Marxovo sijajno analizo devetnajstega stoletja, konstituira — povsem nasprotno konstituira naj- čistejšo obliko kapitala, kar se jih je do sedaj pojavilo, ogromno ekspanzijo kapitala na doslej neublagovaljena področja. Ta čistejši kapitalizem našega časa tako eliminira enklave predkapitalistične organizacije, ki jih je doslej toleriral in eksploatiral z dajatvami. V tej zvezi bi bilo izzivajoče spregovoriti o novi in zgodovinsko izvorni penetraciji in kolonizaciji Narave in Neza- vednega: to je, o destruktiji predkapitalističnega kmetijstva tretjega sveta z zeleno revolucijo in o vzponu medijev in reklamne industrije. Kakorkoli že, prav tako je jasno, da je moja lastno kulturno periodizacijo stopenj realizma, modernizma in postmodernizma Mandelova tripartitna shema tako navdihovala kot potrdila.

O našem lastnem obdobju lahko potemtakem govorimo kot o dobi tretjega stroja; in prav na tej točki moramo ponovno vpeljati problem estetske reprezentacije, ki je že eksplicitno razvita v Kantovi zgodnejši analizi sublimnega, saj bi se zdelo zgolj logično, da lahko pričakujemo, da se odnos do stroja in njegova reprezentacija dialektično spreminjata z vsako od teh kvalitativno različnih stopenj tehnološkega razvoja.

Dobro bi se bilo spomniti navdušenja nad mašinerijo v momentu kapitala, predhodnega našemu, navdušenja futurizma, to je najbolj znane- nito, in Marinettijevega slavljenja strojnice in avtomobila. To so še vedno vidni emblemi, skulpturna vozlišča energije, ki dajejo otipljivost in upodo- bitev pogonskim energijam tega zgodnejšega momenta modernizacije. Pre- stiž teh sijajnih aerodinamičnih oblik lahko merimo z njihovo metaforično prisotnostjo v Le Corbusierovih zgradbah, ogromnih utopičnih strukturah, ki plavajo podobno kot toliko gigantskih linijskih parnikov po urbani sceno- grafiji starejšega propadlega sveta.¹⁸ Mašinerija daje druge vrste fasci- nacijo v delih Picabie in Duchampa, s katerimi se tu nimamo časa ukvarjati;

¹⁸ Glej, še posebej o takšnih motivih pri Le Corbusieru, Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall: Das Dampfervormotiv in der Baukunst* (Brunswick, 1981).

naj pa omenim, zaradi popolnosti, načine, kako so revolucionarni in komunistični umetniki v tridesetih letih poskušali ponovno uporabiti to navdušenje nad energijo strojev za prometejsko rekonstrukcijo človeške družbe kot celote, kot sta to počela Fernand Léger in Diego Rivera.

Takoj je jasno, da tehnologija našega časa ne poseduje te iste zmožnosti za reprezentacijo: niti turbine, celo ne Sheelerjeva dvigala za žito ali tovarniški dimniki, niti baročna obdelava cevi in tekočih trakov, celo ne aerodinamični profil vlaka — vsa hitra vozila so še vedno usmerjena k mirovanju — temveč prej računalnik, katerega zunanje ogrodje nima nobene emblemske ali vizualne moči, ali celo zunanosti različnih medijev samih, kot je to pri gospodinjskem aparatu, imenovanem televizija, ki ničesar ne artikulira, ampak prej implodira, ko nosi svojo sploščeno podobo znotraj sebe.

Takšni stroji so zares prej stroji reprodukcije kot pa produkcije in od naše sposobnosti za estetsko reprezentacijo zahtevajo nekaj povsem drugega, kot je zahtevala dokaj mimetična idolatrija starejših strojev iz futurističnih časov kakšne starejše skulpture hitrosti-in-energije. Tu imamo manj opravka s kinetično energijo kot pa z vsemi vrstami novih reproduktivnih procesov; in v šibkejših produkcijah postmodernizma se estetsko utelešenje takšnih procesov nagiba k bolj udobnemu vračanju k zgolj tematski reprezentaciji vsebine — k pripovedim, ki so o reproduktivnih procesih in zajemajo filmske kamere, video, magnetofone, celotno tehnologijo produkcije in reprodukcije simulakra. (Premik od Antonionijevega modernističnega filma *Blow-Up* k DePalmovemu postmodernističnemu filmu *Blow-out* je tu paradigmatičen.) Ko japonski arhitekti, na primer, oblikujejo stavbo po vzoru dekorativne imitacije kupa kaset, potem je rešitev v najboljšem primeru tematska in aluzivna, čeprav često humorna.

Vendar skuša priti na dan pri najbolj energičnih postmodernističnih tekstih tudi nekaj drugega, in to je občutek, da onstran vse tematike in vsebine delo izkoristi mreže reproduktivnega procesa in nam tako omogoči, da pokukamo v postmoderno ali tehnološko sublimno, čigar moč oziroma avtentičnost je dokumentirana s tem, kako takšna dela uspejo priklicati celoten novi postmoderni prostor, ki vznikla okrog nas. Arhitektura tako ostaja v tem smislu privilegirana estetski jezik; izkrivljanje ter drobljenje, ki ju ena ogromna steklena površina odseva na drugo, tako lahko vzamemo za paradigmatična pri osrednji vlogi procesa reprodukcije v postmodernistični kulturi.

Vendar, kot sem že rekel, želim se izogniti implikaciji, da je tehnologija v vsakem primeru »določujoča v končni instanci«, bodisi v našem današnjem družbenem življenju bodisi v naši kulturni produkciji: takšna teza je, seveda, v končni instanci v skladu s postmarksističnim pojmovanjem post-industrijske družbe. Raje bi sugeriral, da naše napačne reprezentacije neke ogromne komunikacijske in računalniške mreže niso same nič drugega kot izkrivljena upodobitev nečesa še globljega, namreč, celotnega svetovnega sistema današnjega multinacionalnega kapitalizma. Tehnologija sodobne družbe je potemtakem začarujoča in fascinantna ne toliko sama po sebi, ampak zato, ker se zdi, da ponuja neko privilegirano reprezentacijsko bližnjico za dojetje mreže moči in nadzora, ki jo naš um in domišljija še težje dojameta: celotno novo razsrediščeno globalno mrežo tretje stopnje kapitala samega. To je figuralni proces, ki ga dandanes najlepše opazimo v celotnem načinu sodobne razvedrilne literature — mika me, da bi ga označil kot »paranojo visoke tehnologije« —, v katerem labirintske zarote avtonomnih, vendar smrtonosno povezanih ter konkurenčnih informacijskih agencij narativno mobilizirajo krogotoke in mreže neke domnevne globalne računalniške povezave, kar je storjeno tako zapleteno, da je često onstran zmožnosti duha normalnega bralca. Vendar moramo teorijo zarote (in njene neokusne narativne manifestacije) videti kot degradiran poskus — skozi upodobitev razvite tehnologije —, da bi mislili o nemogoči totalnosti sodobnega svetovnega sistema. In prav v okviru te enormne in ogrožajoče, čeprav komaj opazne, druge realnosti ekonomskih in družbenih institucij lahko, po mojem mnenju, ustrezno teoretiziramo postmoderno sublimno samo.

Takšne pripovedi, ki so se najprej poskušale izraziti skozi generično strukturo vohunskega romana, so se šele v zadnjem času izkristalizirale v novem tipu znanstvene fantastike, ki se imenuje *cyberpunk* in je v celoti izraz tako transnacionalnih korporativnih realnosti kot tudi globalne paranoje same: reprezentacijske inovacije Williama Gibsona dejansko zaznamujejo njegovo delo kot izjemno literarno realizacijo znotraj predominantno vizualne oziroma avditivne postmoderne produkcije.

5

Zdaj bi, še pred zaključkom, želel skicirati analizo značilne postmoderne zgradbe — dela, ki v mnogočem nima značilnosti tiste postmoderne arhi-

tekture, katere vodilni zagovorniki so Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves in v zadnjem času Frank Gehry, ki pa mi daje nekaj zelo pomembnih lekcij o izvirnosti postmodernističnega prostora. Naj razširim to figuro, ki je tekla skozi prejšnje navedbe, in jo še bolj ekspliciram: predlagam pojmovanje, da tukaj prisostvujemo nečemu, kar je podobno mutaciji v pozidanem prostoru samem. Moja implikacija je v tem, da mi sami, človeška bitja, ki so padla v ta novi prostor, nismo dohitevali te evolucije; prišlo je do mutacije v objektu, ki je do zdaj še ni spremljala nobena ustrezná mutacija v subjektu. Ne posedujemo še opreme za doje-manje, ki bi ustrezala temu hiperprostoru, kot ga bom imenoval, delno tudi zato, ker so bile naše navade doje-manja ustvarjene v tisti starejši vrsti prostora, ki sem ga imenoval prostor visokega modernizma. Ta novejša arhitektura se potemtakem – tako kot mnogi drugi kulturni produkti, ki sem jih prej omenjal – postavlja kot nekakšen imperativ, ki zahteva rast novih organov, razširitev našega čutnega sistema in telesa do nekih novih, za zdaj še nezamisljivih, najbrž v končni instanci nemogočih, razsežnosti.

Zgradba, katere značilnosti bom zelo hitro naštel, je Westin Bonaventure Hotel, ki ga je v novem centru Los Angelesa zgradil arhitekt in investitor John Portman, čigar delo obsega tudi več hotelov Hyatt Regency, Peachtree Center v Atlanti in Renaissance Center v Detroitu. Omenil sem že populistični aspekt retorične obrambe postmodernizma proti elitni (in utopični) strogosti velikih arhitekturnih modernizmov: splošno je priznано, drugače rečeno, da so na eni strani te novejše zgradbe popularna dela in da na drugi strani spoštujejo lokalne posebnosti ameriških mest; se pravi, da nič več ne poskušajo, tako kot mojstrovine ali spomeniki visokega modernizma, vriniti drugačen, poseben, vzvišen, novi utopični jezik v ceneni in komercialni sistem znakov obkrožujočega mesta, ampak prej skušajo govoriti sam ta jezik, uporabljajoč njegovo besedišče in skladnjo, kot da bi se je simbolično »naučili od Las Vegasa«.

Kar se tiče prve zahteve, ji Portmanov hotel Bonaventure povsem ustreza: je popularna stavba, ki jo z entuziazmom obiskujejo tako meščani kot turisti (čeprav so v tem pogledu Portmanove druge stavbe še bolj uspešne). Populistično vrivanje v strukturo mesta je vseeno nekaj drugega, in prav s tem bomo začeli. V hotel Bonaventure vodijo trije vhodi, eden iz Figueroaja, druga dva pa skozi dvignjene vrtove na drugi strani hotela, ki so zgrajeni na ohranjenem pobočju nekdanjega Bunker Hilla. Nobeden od njih ni kakorkoli podoben staremu hotelskemu vhodu z baldahinom ali

monumentalni *porte cochère*^{*}, ki je bila v preteklosti v navadi pri razkošnih stavbah, da je uprizorila vašo pot iz mestne ulice v notranjost. Vhodi v hotel Bonaventure so tako rekoč obstranska in prej postranska zadeva: vrtovi v ozadju vas spustijo do šestega nadstropja stolpov, pa še tu se morate peš spustiti eno nadstropje, da bi našli dvigalo, ki vas šele popelje do hotelske veže. Medtem pa vas tisto, kar bi si nekdo še vedno skušal predstavljati kot glavni vhod, pripelje, z vso prtljago, na balkon s prodajalnami v prvem nadstropju, od koder se morate spustiti po tekočih stopnicah do glavne recepcije. Najprej bi želel omeniti, da se za te nenavadno neoznačene poti zdi, da jih je vsilila nova kategorija zaprtosti, ki vlada notranjemu prostoru hotela samega (in to prek in nad omejenostjo materiala, ki je vplivala na Portmanovo delo). Verjamem, da Bonaventure, skupaj z določenim številom drugih značilnih postmodernih stavb, kot je Beaubourg v Parizu ali Eaton Centre v Torontu, skuša biti totalni prostor, popoln svet, neke vrste miniaturno mesto; temu novemu totalnemu prostoru pa ustreza nova kolektivna praksa, nov način, kako se posamezniki premikajo in zbirajo, nekaj kot praksa nove in zgodovinsko izvirne vrste hiper množice. V tem smislu potemtakem mini mesto Portmanovega hotela v idealnih okoliščinah sploh ne bi smelo imeti vhodov, saj je vhod vselej šiv, ki veže zgradbo z ostalim delom mesta, ki to zgradbo obkroža: kajti ne želi si biti del mesta, temveč prej njegov ekvivalent, zamenjava ali nadomestek. To očitno ni mogoče, od tod pa omalovaževanje vhoda do njegovega golega minimuma.¹⁹ Toda ta

* Francoski izraz, »vrata za kočije«, za široka vrata, skozi katera lahko z vozili zapeljemo na dvorišče stavbe; v tem primeru s streho pokrit dovoz k stavbi, ki varuje ljudi pred slabim vremenom, ko izstopajo iz vozil (op. p.)

19 »Reči, da struktura tega tipa 'obrača hrbet stran', je brez dvoma podcenjevanje, če pa govorimo o njenem 'popularnem' značaju, pa zgrešimo poanto njenega sistematičnega oddvajanja od velikega hispano-azijskega mesta zunaj (čigar množice imajo rajši odprti prostor stare Plaze). Dejansko, to je, kot da bi podprli veliko iluzijo, ki jo skuša Portman sporočiti: da je znotraj dragocenih prostorov svojih super hotelskih vež ponovno ustvaril pristno popularno tkivo mestnega življenja (V resnici je Portman zgradil zgolj velike vivarije za zgornji srednji razred, ki ga varujejo presenetljivo dodelani varnostni sistemi. Večina novih središč v centru mesta bi bila prav tako lahko zgrajena na tretji Jupitrovi luni. Njihova temeljna logika je logika klavstrofobične prostorske kolonije, ki skuša znotraj sebe postaviti miniaturo narave. Tako Bonaventure rekonstruira nostalgичno južno Kalifornijo v žolci: oranževci, vodnjaki, cvetoeči ovijalke in čist zrak. Zunaj, v s smogom zastrupljeni realnosti, ogromne zrcalne površine odsevajo ne le bedo širšega mesta, ampak tudi svojo neukrotljivo vibriranje in iskanje avtentičnosti (vključujoč najrazburlivejšo premikanje zidov v sosesčini v Severni Ameriki).« (Mike Davis, »Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism,« *New Left Review* 151 [Maj-Junij 1985]: 112).
Davis si zamišlja, da sem samozadovoljen ali korumpiran, kar zadeva ta kočček urbane

ločitev od obkrožajočega mesta je drugačna od tiste pri spomenikih v International Style, kjer je bil akt ločitve nasilen, viden in je imel zelo simbolni pomen – kot pri velikem *pilotis* Le Corbusiera, čigar poteze so radikalno ločile novi utopični prostor moderne od degradiranega in propadlega mestnega tkiva ter ga tako eksplicitno zavračale (čeprav je bila stava moderne v tem, da bo ta novi utopični prostor, z virulenco svojega novuma, razpršil in nazadnje preoblikoval svojo okolico s samo močjo svojega novega prostorskega jezika). Bonaventure pa je pripravljen »pustiti propadlemu mestnemu tkivu, da še naprej biva v svoji biti« (če parodiramo Heideggerja); nobenih dodatnih učinkov, nobenih večjih protopolitičnih utopičnih preoblikovanj ne pričakujemo ali želimo.

To diagnozo potrjuje velika odsevna steklena površina hotela Bonaventure, katere funkcijo bom zdaj interpretiral dokaj drugače, kot sem jo maloprej, ko sem fenomen odbijanja svetlobe videl predvsem kot tistega, ki razvija tematiko reproduktivne tehnologije (seveda ti dve branji nista nezdržljivi). Zdaj bi kdo rajši poudaril način, kako steklena površina odvrta mesto tam zunaj, odvrtačanje, ki je podobno kot pri tistih odsevnih sončnih očalih, ki vašemu sogovorniku ne dopuščajo, da bi videl vaše oči, in tako dosežejo določeno agresivnost proti Drugemu in moč nad njim. Na podoben način steklena površina doseže svojevrsto in neumestljivo ločitev hotela Bonaventure od njegove soseščine: to niti ni zunanost, saj ko skušate pogledati zunanje stene hotela, ne morete videti hotela samega, ampak zgolj izkrivljene podobe vsega, kar ga obkroža.

preнове drugega reda; njegov članek je enako poln uporabnih urbanih informacij in analiz kot zlonamernosti. Lekcije o ekonomiji, ki jih daje nekdo, ki misli da so tovarne /sweatshops/ predkapitalistične, ne pomagajo dosti, obenem pa ni jasno, kakšno prednost bi lahko pridobili, če bi naši strani (»upori v getu v poznih šestdesetih letih«) pripisovali formativen vpliv na nastanek postmodernizma (hegemonističnega stila oziroma stila »vladajočega razreda«, če je ta sploh kdaj obstajal), da ne govorimo o priseljevanju srednjega razreda. Vrstni red je očitno obrnjen: kapital (in njegove številne »penetracije«) pride prvi in šele potem se lahko razvije upor proti njemu, pa čeprav bi bilo lepo misliti nasprotno. (»Asociacije delavcev, kakršna nastopa v tovarni, zato tudi ne postavljajo delavci, ampak kapital. Njihova združitev ni *njihovo* bivanje, ampak je *bivanje* kapitala. Nasproti posamičnemu delavcu se prikazuje kot naključna. Delavec se vede do svojega lastnega združenja z drugimi delavci in do kooperacije z njimi kot do sebi *tujega*, kot do načina, kako učinkuje kapital.« /Karl Marx, *Očrti*, METI I, 8. zvezek, DE, Ljubljana, 1985, str. 409/).

Davisov odgovor je značilen za nekatere bolj »militantne« glasove, ki prihajajo z leve: kar se tiče desničarskih reakcij na moj članek, ti so v glavnem estetsko zaskrbljeni vili roke in (na primer) obžalovali mojo dozdevno identifikacijo postmoderne arhitekture v splošnem s figuro, kot je Portman, ki je, tako rekoč, Coppola (če že ne Harold Robbins) vnovič mestnih centrov.

Poglejmo si zdaj tekoče stopnice in dvigala. Če upoštevamo njihova zelo resnična ugodja, ki jih najdemo pri Portmanu, še posebej pri dvigalih, ki jih je umetnik poimenoval »gigantske kinetične skulpture« in ki jim je prav gotovo pripisati večino spektakla in navdušenja v hotelski veži — še posebej v hotelih Hyatt, kjer se nenehno dvigajo in spuščajo kot veliki japonski lampijoni ali gondole —, če upoštevamo to, kako premišljeno so označena in v ospredju sama po sebi, potem mislim, da bi morali takšne »premikalce ljudi« (izraz samega Portmana, ki ga je priredil po Disneyju) inšeti za pomembnejše od golih funkcij in inženirskih komponent. V vsakem primeru vemo, da si je sodobna arhitekturna teorija začela sposojati od narativne analize na drugih področjih in začela poskušati videti naše gibanje skozi takšne stavbe kot dejanske pripovedi ali zgodbe, kot dinamične poti ali narativne paradigme, ki jih moramo mi kot obiskovalci izpolniti in dopolniti z našimi lastnimi telesi in premiki. V Bonaventuri pa najdemo dialektično stopnjevanje tega procesa: zdi se mi, da tekoče stopnice in dvigala tu od zdaj naprej nadomestijo gibanje, obenem, in predvsem, pa same sebe označijo kot nove odsevajoče znake in embleme gibanja samega (nekaj, kar bo postalo jasno, ko bomo prišli do vprašanja, kaj je ostalo od starejših oblik gibanja v tej stavbi, še posebej od hoje same). Tu je bilo narativno pohajkovanje poudarjeno, simbolizirano, postvarjeno in nadomeščeno s transportnim strojem, ki postane alegorični označevalec te starejše promenade, ki je ne smemo več izvajati sami: in to je dialektično stopnjevanje avtoreferenčnosti moderne kulture, ki se skuša obrniti k sami sebi in določiti svojo lastno kulturno produkcijo kot svojo vsebino.

Malo bolj se izgubim, ko pride do tega, da bi izrazil stvar samo, izkušnjo prostora, ki jo doživiš, ko stopiš s takšnih alegoričnih naprav v hotelsko vežo ali atrij, kjer veliki središčni steber obkroža miniaturno jezero, vse pa je postavljeno med štiri simetrične bivalne stolpe s svojimi dvigali in obkroženo z vzpenjajočimi se balkoni, ki jih na šestem nivoju pokriva neke vrste streha kot pri topli gredi. Mika me reči, da nam takšen prostor nič več ne omogoča uporabljati jezika prostornine ali prostornin, saj se jih ne da zgrabiti. Viseče tanke in dolge zastavice dejansko preplavijo ta prazni prostor na tak način, da nas sistematično in namerno odvrnejo od kakršnekoli že oblike, ki naj bi jo ta prostor imel, medtem ko stalna živahnost daje občutek, da je praznost tu absolutno natlačena, da je element, v katerega si tudi ti sam pogreznjen, brez najmanjšega dela tiste distance, ki je prej omogočala percepcijo perspektive ali prostornine. V tem hiperprostoru si

do ušes in s celim telesom; in če se je prej zdelo, da bo tisto potlačitev globine, o kateri sem govoril v zvezi s postmodernim slikarstvom ali literaturo, nujno težko doseči v arhitekturi sami, pa morda lahko to osupljivo pogreznjenje zdaj služi kot formalni ekvivalent v novem mediju.

Vendar sta si dvigalo in tekoče stopnice v tem kontekstu dialektični nasprotji; in lahko bi rekli, da je veličastno gibanje gondole dvigala tudi dialektično nadomestilo za ta napolnjeni prostor atrija — daje nam priložnost za radikalno drugačno, vendar komplementarno, prostorsko izkušnjo: ko nas hitro izstrelji skozi strop in ven, vzdolž enega od štirih simetričnih stolpov, in se pred nami razprostre referent, sam Los Angeles, kar nam jemlje sapo in nas celo vznemiri. Toda celo to navpično gibanje je omejeno: dvigalo te dvigne do enega od tistih vrtljivih salonov s koktajli, kjer te sedečega ponovno pasivno vrtijo in ti ponudijo kontemplativni spektakel o mestu samem, ki se je zdaj preoblikovalo v svojo lastno podobo s pomočjo steklenih oken, skozi katera ga gledate.

Vse to lahko zaključimo tako, da se vrnemo k osrednjemu prostoru hotelske veže same (z bežno opazko, da so hotelske sobe vidno marginalizirane: hodniki v bivalnih delih imajo nizke strope in so temni, najbolj depresivno funkcionalni, obenem pa si lahko mislite, da so sobe opremljene z najslabšim okusom). Sestop je dovolj dramatičen, pogrezniti se nazaj dol skozi streho in pljuskniti v jezero. Nekaj drugega pa je, ko pridete do tam, nekaj, kar bi lahko označili le kot zbežnost, ki jo doživite v premikajoči se množici, kot nekakšno maščevanje, ki ga ta prostor priredi tistim, ki še vedno skušajo zakoračiti skozenj. Če upoštevamo absolutno simetrijo štirih stolpov, potem se v tej hotelski veži zares ni moč znajti; nedavno tega so dodali barvne kode in smerne kazalce v ubogem in zgovornem, dokaj obupanem poskusu, da bi ponovno vzpostavili koordinate prejšnjega prostora. Kot najbolj dramatičen praktični rezultat te prostorske mutacije bom vzel razvpito dilemo lastnikov trgovin na različnih balkonih: že od otvoritve hotela leta 1977 je bilo jasno, da ne bo nihče nikdar našel nobenega od teh butikov, in celo če ste enkrat našli pravi butik, boste zelo težko imeli tako srečo tudi drugič; posledica tega je, da najemniki prostorov obupavajo, blago pa prodajajo po znižanih cenah. Ko si priključete v spomin, da je Portman prav toliko poslovnež kot arhitekt in milijonarski investitor, umetnik, ki je sam po sebi hkrati in obenem kapitalist, si ne morete misliti drugega, kot da je tudi tukaj na delu neke vrste »vrnitev potlačenega«.

Tako sem tu prišel do svoje glavne poante, da je ta zadnja mutacija v prostoru — postmoderna hiperprostor — končno uspela prekoračiti zmožnost posamičnega človeškega telesa, da umesti samega sebe, da perceptualno organizira svojo okolico in da kognitivno umesti svoj položaj v umestljivem zunanjem svetu. Zdaj bi morda lahko sugerirali, da lahko ta alarmantna ločitvena točka med telesom in njegovo pozidano okolico — ki je do začetne osupljivosti starejšega modernizma nekaj takega, kot če hitrost vesoljske ladje primerjamo s hitrostjo avtomobila — sama zase stoji kot simbol in analogon tiste, celo ostrejšje dileme, s katero se sreča naš duh, ki ne more, vsaj v tem trenutku, umestiti velikih globalnih multinacionalnih in razsrediščenih mrež, v katerih se znajdemo ujeti kot posamezni subjekti.

Toda ker se bojim, da ne bo Portmanov prostor dojet kot nekaj bodisi izjemnega bodisi navidezno marginaliziranega in na prosti čas osredotočenega na ravni Disneylanda, bom sklenil tako, da bom nasproti temu samozadovoljujočemu in zabaviščnemu (čeprav osupljivemu) prostoru za prosti čas postavil njegovo ustreznico na zelo drugačnem področju, namreč prostor postmodernega vojskovanja, še posebej kot ga evocira Michael Herr v knjigi *Dispatches*, veliki knjigi o vietnamski izkušnji. Izjemne lingvistične inovacije imamo lahko še vedno za postmoderne zaradi eklektičnega načina, kako njegov jezik neosebno spaja celoten niz sodobnih kolektivnih idiolektov, predvsem rokovski in črnski jezik: vendar to spajanje narekujejo problemi vsebine. O tej prvi grozni postmodernistični vojni se ne da govoriti v okviru kakršnekoli tradicionalne paradigme vojaškega romana ali filma — dejansko je zlom vseh prejšnjih narativnih paradigem, skupaj z zlomom vsakega skupnega jezika, skozi katerega bi veteran lahko izrazil takšno izkušnjo, med glavnimi temami knjige in lahko bi rekli, da odpre prostor celotni novi reflektivnosti. Benjaminovo obravnavanje Baudelaira in nastanka modernizma iz nove izkušnje tehnologije mesta, ki presega vse stare navade telesne percepcije, je tako edinstveno adekvatno kot edinstveno zastarelo v luči tega novega in dejansko nezamisljivega kvantitativnega preskoka v tehnološki alienaciji:

Sprejel je vlogo preživele premikajoče se tarče: pravi otrok vojne, kajti razen v redkih trenutkih, ko si bil kje uklešččen ali si kje obtičal, je bil sistem namenjen temu, da te je držal v gibanju, če je bilo to to, kar si mislil, da hočeš. Kot tehnika preživetja se je to zdelo tako smiselno kot vse drugo, če povsem naravno upoštevamo, da si bil tam, da bi s tem začel, in hotel videti, kako se bo končalo; začelo se

je povsem normalno, vendar je ustvarilo stožec, ko je napredovalo, kajti bolj ko si se premikal, več si videl, in več ko si videl, več si poleg smrti in pohabljenosti tvegaj, in več ko si tega tvegaj, več si nekega dne kot »preživel« moral pustiti, da gre mimo. Nekateri smo se premikali okrog po vojni kot norci, dokler nismo več mogli videti, kam nas bežanje pelje, zgolj vojna po vsej svoji površini, s priložnostnim, nepričakovanim prebojem. Dokler smo lahko imeli helikopterje za taksije, je bilo treba biti resnično izčrpan ali depresiven na robu šoka ali pa pokaditi kakšen ducat pip z opijem, da nas je držalo vsaj navidezno mirne, pa bi še vedno tekali znotraj naših kož, kot da nas nekdo goni, ha, ha, La Vida Loca. V mesecih, potem ko sem prišel nazaj, se je začelo sto in sto helikopterjev, s katerimi sem letel, zbirati skupaj, dokler niso sestavili kolektivnega meta-helikopterja, in v mojih mislih je bila to najbolj seksi stvar, kar sem jih kdaj imel; reševalec-uničevalec, oskrbovalec-uničevalec, desna roka-leva roka, okreten, tekoč, oprezen in človeški; vroče jeklo, mast, od džungle premočena platnena oprtnica, znoj, ki se ohlaja in potem spet segreva, rock and roll s kasete v enem ušesu in streljanje iz puške v drugem, bencin, vročina, življenjska sila in smrt, smrt sama, komaj vsiljivka.²⁰

V tem novem stroju, ki ne predstavlja gibanja, tako kot stare modernistične mašinerije lokomotive ali letala, ampak je lahko le predstavljen v *gibanju*, je zgoščeno nekaj te skrivnosti novega postmodernističnega prostora.

6

Koncepcija postmodernizma, ki smo jo tu očrtali, je prej zgodovinska kot zgolj stilistična. Nikakor ne morem preveč poudariti radikalne razlike med pogledom, za katerega je postmoderno eden (izbirni) od stilov med mnogimi drugimi, ki so na voljo, in pogledom, ki skuša postmoderno dojeti kot kulturno dominantno logike poznega kapitalizma: ta dva pristopa v resnici generirata dva zelo različna konceptualiziranja fenomena kot celote: na eni strani moralna presojanja (o katerih ni važno, ali so pozitivna ali negativna), na drugi pa pristno dialektični poskus, da bi mislili naš današnji čas v Zgodovini.

²⁰ Michael Herr, *Dispatches* (New York, 1978), str. 8-9.

Le malo je potrebno povedati o nekaterih pozitivnih moralnih vrednotenjih postmodernizma: samozadovoljujoče (vendar delirično) navijaško slavljenje tega estetskega novega sveta (vključno z njegovimi družbenimi in ekonomskimi razsežnostmi, ki jih pozdravljajo z enakim entuziazmom pod sloganom »postindustrijske družbe«) je prav gotovo nesprejemljivo, pa čeprav je lahko nekako manj očitno, da so sedanje fantazme o odrešeniški naravi visoke tehnologije, od čipov do robotov – fantazme, ki jih v stiski gojijo ne le tako leve kot desne vlade, temveč tudi mnogi intelektualci – v bistvu v skladu z bolj vulgarnimi apologijami postmodernizma.

Toda v tem primeru je edino konsekvantno, da zavržemo moralizirajoča obsojanja postmoderne in njegove bistvene trivialnosti, ko ga postavijo nasproti utopične »visoke resnosti« velikih modernizmov: sodbe, ki jih najdemo tako na levici kot na radikalni desnici. In brez dvoma logika simulakra, ki preoblikuje stare realnosti v televizijske podobe, naredi več, kot zgolj ponavlja logiko poznega kapitalizma: okrepi jo in intenzivira. Obenem pa najdejo politične skupine, ki poskušajo aktivno poseči v zgodovino in prikrojiti njeno drugače pasivno gonilno silo (bodisi da bi jo usmerili v socialistično preoblikovanje družbe bodisi preusmerili v regresivno ponovno vzpostavljanje neke bolj preproste fantazmatske preteklosti), kaj malo obžalovanja in graje vrednega pri kulturni formi zasvojenosti s podobo, ki s tem, ko preoblikuje preteklost v vizualne podobe, stereotipe ali tekste, učinkovito odpravlja vsak praktičen občutek za prihodnost in za kolektivni projekt in tako prepušča razmišljanje o spremembi prihodnosti fantazmam o čisti katastrofi in nerazložljivi kataklizmi, ki segajo od »terorizma« na družbeni pa do raka na osebni ravni. Toda če je postmodernizem zgodovinski fenomen, potem moramo poskus, da bi ga konceptualizirali v okviru moralnih in moralizirajočih sodb, končno dojeti kot kategorično napako. Vse to pa postane še bolj očitno, ko izprašamo položaj kulturnega kritika in moralista; zadnji je, skupaj z nami ostalimi, zdaj tako globoko pogreznjen v postmodernistični prostor, tako globoko preplavljen in okužen z njegovimi novimi kulturnimi kategorijami, da postane razkošje staromodne ideološke kritike, ogorčene moralne obtožbe drugega, neuporabno.

Distinkcija, ki jo predlagam tukaj, pozna eno kanonično formo v Heglovem razločevanju med mišljenjem individualne moralnosti ali moraliziranja (*Moralität*) in tistim v celoti zelo različnem področju kolektivnih družbenih vrednot in praks (*Sittlichkeit*).²¹ Vendar pa najde svojo dokočno

²¹ Glej mojo »Morality and Ethical Substance«, v: *The Ideologies of Theory*, 1. zv.

formo v Marxovem prikazu materialistične dialektike, najbolj opazno na tistih klasičnih straneh *Manifesta*, ki učijo težko lekcijo o nekem bolj pristnem dialektičnem načinu, kako misliti zgodovinski razvoj in spremembe. Snov lekcije je seveda zgodovinski razvoj kapitalizma samega in uporaba specifične buržoazne kulture. V zelo znanem odlomku nas Marx energično sili, da bi storili nekaj nemogočega, namreč da bi ta razvoj mislili pozitivno in negativno hkrati; da bi dosegli, drugače rečeno, neki tip mišljenja, ki bi bil sposoben dojemati nazorno pogubne značilnosti kapitalizma skupaj z njegovim nenavadnim in osvobajajočim dinamizmom znotraj ene same misli hkrati, ne da bi oslabil moč katerekoli od obeh presoj. Nekako moramo povzdigniti naše misli do točke, na kateri je možno razumeti, da je kapitalizem istočasno najboljša in najslabša stvar, ki se je dogodila človeštvu. Zdrs od tega strogega dialektičnega imperativa v udobnejšo držo zavzemanja moralnih pozicij je zakoreninjen in vse preveč človeški: vendar pa nuja subjekta zahteva, da se vsaj še malo potrudimo, da bi mislili kulturno evolucijo poznega kapitalizma dialektično, kot katastrofo in napredek hkrati.

Takšen trud pa takoj pripelje do dveh vprašanj, s katerima bomo zaključili ta razmišljanja. Ali lahko dejansko identificiramo neki »moment resnice« znotraj bolj evidentnega »momenta lažnosti« postmoderne kulture? In, celo če to lahko storimo, mar ni nekaj paralizirajočega v dialektičnem videnju zgodovinskega razvoja, kot smo ga predlagali zgoraj; mar nas ne skuša demobilizirati in prepustiti pasivnosti ter nebogljenosti, ko sistematično zatira možnosti delovanja pod neprepustno meglo zgodovinske neizbežnosti? Veljalo bi pretresti ti dve (povezani) vprašanji v okviru aktualnih možnosti za neko učinkovito sodobno kulturno politiko in za izgradnjo pristne politične kulture.

Da bi se na ta način osredotočili na problem, moramo seveda takoj postaviti bolj pristno vprašanje usode kulture nasploh in delovanja kulture posebej, kot ene od družbenih ravni ali primerov, v postmoderini dobi. Vse, kar smo prej povedali, navaja na to, da tistega, kar smo imenovali postmodernizem, ni moč ločiti od in misliti brez hipoteze o neki temeljni spremembi kulturne sfere v svetu poznega kapitalizma, ki vključuje pomembno modifikacijo njene družbene funkcije. Starejše razprave o prostoru, funkciji ali sferi kulture (predvsem v zamenitem klasičnem eseju Herberta Marcuseja »The Affirmative Character of Culture«) so vztrajale pri tem, kar bi z

(Minneapolis, 1988).

drugačnim jezikom poimenovali »polavtonomija« kulturnega polja: njegovo pošastno, vendar utopično, existenco, v dobrem ali slabem, nad praktičnim svetom obstoječega, katerega zrcalno podobo meče nazaj v oblikah, ki variirajo od legitimizacije laskave podobnosti do polemičnih obtožb kritične satire ali utopične bolečine.

Zdaj pa se moramo vprašati, ali ni logika poznega kapitalizma uničila prav to polavtonomijo kulturne sfere. Vendar če zagovarjamo stališče, da danes kulturi ni več podeljena relativna avtonomija, ki jo je nekoč uživala kot ena raven med drugimi v zgodnejših trenutkih kapitalizma (pustimo zdaj ob strani predkapitalistične družbe), potem še ni nujno, da impliciramo njeno izginotje ali izumrtje. Prav nasprotno; iti moramo naprej in reči, da si je treba razkroj avtonomne sfere kulture prej zamisliti v okviru eksplozije: kot ogromno ekspanzijo kulture po vsem družbenem polju, do točke, ko lahko rečemo, da je vse v našem družbenem življenju – od ekonomske vrednosti in moči države do praks in prav do strukture psihe same – postalo »kulturno« v nekem izvornem, pa vendar neteoretiziranem smislu. Seveda je ta trditev v bistvu dokaj skladna s prejšnjo analizo družbe podobe ali simulakra in preoblikovanja »realnega« v tako številne psevdo dogodke.

Hkrati pa sugerira, da lahko na ta način nekatere od naših najbolj cenjenih in dolgo spoštovanih radikalnih koncepcij o naravi kulturne politike postanejo zastarele. Kakorkoli različne že so te koncepcije – ki segajo od sloganov o negativnosti, nasprotju in subverziji do kritike in refleksivnosti –, je vsem skupna ena sama, v osnovi prostorska predpostavka, ki bi jo lahko povzeli s prav tako dolgo spoštovano formulo »kritične distance«. Niti ena teorija kulturne politike, ki jo danes pozna leвица, ne more brez takšnega ali drugačnega pojma o določeni minimalni estetski distanci, o možnosti, da postavimo kulturno dejanje zunaj masivne Biti kapitala, od koder naj slednjega napada. Breme našega predhodnega prikaza pa kaže, da je bila distanca na splošno (vključujoč še posebej »kritično distanco«) zelo natančno odpravljena v novem prostoru postmodernizma. Potopljeni smo v njegovih odslej napolnjenih in razpršenih prostorninah do točke, ko so naša postmoderna telesa oropana prostorskih koordinat in praktično (kaj šele teoretično) nezmožna postavljanja distanc; obenem pa smo si že ogledali, kako ogromna nova ekspanzija multinacionalnega kapitala konča prodiranje v in koloniziranje prav tistih predkapitalističnih enklav (Narave in Nezavednega), ki so nudile zunajterito-

rialne in arhimedovske opore za kritično učinkovitost. Zavaljo tega je preprost jezik pripadnosti vseprisoten na levici, vendar se zdaj zdi, da nudi kar se da neustrezno teoretsko podlago za razumevanje položaja, v katerem mi vsi, na tak ali drugačen način, megleno čutimo, da ne le posamične in lokalne kontrakturne forme kulturnega odpora in gverilskega bojevanja, temveč tudi celo odprte politične intervencije, kot so tiste skupine *The Clash* — da vse nekako skrivnostno razoroži in ponovno posrka vase neki sistem, katerega del se same prav lahko čutijo, saj ne morejo vzpostaviti nikakršne distance do njega.

Zdaj moramo reči, da je prav ta celotni nenavadni demoralizirajoči in depresivni izvorni novi globalni prostor »moment resnice« postmodernizma. To, kar so poimenovali postmodernistično »sublimno«, je zgolj moment, v katerem je ta vsebina postala najbolj eksplicitna, se premaknila najbliže k površini zavedanja kot koherentni novi tip prostora sam po sebi — pa čeprav je še vedno tu na delu določeno figuralno prikritje oziroma preobleka, še najbolj opazno pri tematiki visoke tehnologije, kjer je prostorska vsebina še vedno dramaturgirana in artikulirana. Vendar pa lahko prejšnje značilnosti postmodernega, ki smo jih našli zgoraj, zdaj same vidimo kot delne (vendar konstitutivne) aspekte istega splošnega prostorskega objekta.

Zavzemanje za določeno avtentičnost v teh drugače očitno ideoloških produkcijah je odvisno od predhodne podmene, da tisto, kar smo imenovali postmoderni (ali multinacionalni) prostor, ni zgolj kulturna ideologija ali fantazma, ampak ima pristno zgodovinsko (in družbenoekonomsko) realnost kot tretja velika izvorna ekspanzija kapitalizma po vsej zemeljski obli (po prejšnjih ekspanzijah nacionalnih trgov in starejšega kapitalističnega sistema, ki sta obe imeli svoji lastni kulturni specifičnosti in sta ustvarili nove tipe prostora v skladu s svojo dinamiko). Izkrivljene in nerefleksivne poskuse novejših kulturnih produkcij, da bi raziskala in izrazila ta novi prostor, moramo potemtakem tudi razumeti, na njihov lasten način, kot pristope do reprezentacije (nove) realnosti (če uporabimo bolj staromodni jezik). Kakorkoli se že zdijo ti izrazi paradoksnosti, jih lahko tako, sledeč klasičnemu interpretativnemu izboru, beremo kot svojevrstne nove forme realizma (ali vsaj kot mimesis realnosti), istočasno pa jih lahko enako dobro analiziramo kot prav toliko poskusov, da bi nas odtrgali in odvrnili od te realnosti oziroma prikrili njena protislovja in jih stopili v krinko različnih formalnih mistifikacij.

Kar zadeva samo to realnost, pa — ta do sedaj še neteoretizirani izvorni prostor nekega novega »svetovnega sistema« multinacionalnega ali poznega kapitalizma, prostor, katerega negativni oziroma škodljivi aspekti so vse preveč očitni — dialektika od nas zahteva, da se v enaki meri držimo pozitivnih oziroma »progresivnih« vrednotenj njenega pojava, kot je Marx storil pri svetovnem trgu kot horizontu nacionalnih ekonomij ali pa Lenin pri starejši imperialistični globalni mreži. Niti za Marxa niti za Lenina socializem ni bil stvar vrnitve k manjšim (in tako manj represivnim in vsestranskim) sistemom družbene organizacije; razsežnosti, ki jih je dosegel kapital, so bile v njenih časih prej dojete kot obljuba, okvir in pogoj za doseg nekega novega in bolj vsestranskega socializma. Mar ni tako tudi pri še bolj globalnem in totalizirajočem prostoru novega svetovnega sistema, ki zahteva posredovanje in vzpostavitev internacionalizma radikalno novega tipa? Pogubno povezavo socialistične revolucije s starejšimi nacionalizmi (ne le v jugovzhodni Aziji), katere rezultati so nujno izzvali precej resno sodobno levičarsko refleksijo, lahko navedemo v podporo tej poziciji.

Toda če je tako, potem postane očitna vsaj ena možna oblika nove radikalne politike, z estetskim pridržkom na koncu, ki ga moramo hitro navesti. Levi kulturni ustvarjalci in teoretiki — še posebej tisti, ki jih je ustvarila buržoazna kulturna tradicija, ki izhaja iz romantike in poudarja spontane, instinktivne in nezavedne oblike »duha«, ampak tudi zaradi zelo očitnih zgodovinskih razlogov, kot so ždanovstvo in žalostne posledice političnih posegov in posegov partije v umetnost — so si v svojih reakcijah pogosto dovolili, da so bili preveč prestrašeni zaradi izločitve, v buržoazni estetiki in še najbolj izrazito v visokem modernizmu, ene od prastarih funkcij umetnosti — pedagoške in didaktične. Učiteljsko funkcijo umetnosti so seveda vedno poudarjali v klasičnih dobah (pa čeprav je tam v glavnem privzemala obliko moralnih lekcij), medtem ko ogromno in še vedno slabo razumljeno Brechtovo delo ponovno afirmira na nov in formalno inovativen ter izviren način, primeren za modernistični trenutek, kompleksno novo koncepcijo razmerja med kulturo in pedagogiko. Kulturni model, ki ga mislim predlagati, podobno postavlja v ospredje kognitivno in pedagoško razsežnost politične umetnosti in kulture, razsežnost, ki sta jo na zelo različne načine poudarila tako Lukacs kot Brecht (eden za moment realizma, drugi za modernizem).

Seveda se ne moremo vrniti k estetskim praksam, ki so izdelane na podlagi zgodovinskih situacij in dilem, ki niso več naše. Hkrati pa kon-

cepcija prostora, ki smo jo razvili tukaj, pokaže, da bo moral model politične kulture, ki ustreza naši lastni situaciji, postaviti prostorska vprašanja kot tista, ki v temelju zadevajo njegovo organizacijo. Zato bom začasno definiral estetiko te nove (in hipotetične) kulturne forme kot estetiko *kognitivne preslikave /mapping/*.

V svojem klasičnem delu *The Image of the City* nas Kevin Lynch nauči, da je odtujeno mesto predvsem prostor, v katerem ljudje ne morejo preslikati (v svojih mislih) bodisi svojega položaja bodisi urbano celoto, v kateri so se znašli: mreže ravnih ulic, kot na primer v Jersey Cityju, kjer ni nobenega tradicionalnega znamenja (spomenikov, vozlišč, naravnih ločnic, zgrajenih perspektiv), so najbolj očitni primeri. Razodtujitev v tradicionalnem mestu potemtakem zahteva praktično ponovno osvojitve občutka za prostor in konstrukcijo oziroma rekonstrukcijo artikulirane celote, ki jo je moč obdržati v spominu in ki jo lahko posamezni subjekt preslika in ponovno preslika skupaj z momenti premičnih, alternativnih poti. Lynchevo delo je omejeno z namerno osredotočenostjo njegove topike na probleme mestne forme kot take; vendar pa postane izjemno sugestivno, ko ga projiciramo navzven na nekatere večje nacionalne in globalne prostore, ki smo se jih tu dotaknili. Hkrati pa ne bi smeli prehitro misliti, da njegov model — medtem ko jasno postavlja zelo osrednja vprašanja reprezentacije kot take — na kakršenkoli način zlahka spridijo običajne post-strukuralistične kritike »ideologije reprezentacije« oziroma mimezis. Kognitivna preslikava ni ravno mimetična v tistem starejšem pomenu; dejansko nam teoretska vprašanja, ki jih postavlja, omogočajo, da obnovimo analizo reprezentacije na višjem in dosti bolj kompleksnem nivoju.

Vsekakor je tu nadvse zanimivo prekrivanje med empiričnimi problemi, ki jih na ravni mestnega prostora preučuje Lynch, in veliko althusserjansko (in lacanovsko) redefinicijo ideologije kot »predstave *imaginarnega* razmerja med individui in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji.«²² Gotovo je prav to tisto, za kar je kognitivna preslikava poklicana, da naredi v ožjem okviru vsakdanjega življenja v fizičnem mestu: da posameznemu subjektu omogoči situacijsko predstavo te obsežnejše totalnosti, ki si je ni moč ustrezno predstavljati in ki je zbir struktur družbe kot celote.

Vendar Lynchevo delo napotuje še na eno smer razvoja, kolikor kartografija sama konstituira svojo ključno posredovalno instanco. Vrnitev

²² Louis Althusser, »Ideologija in ideološki aparati države«, v: *Ideologija in estetski učinek*, CZ, Ljubljana 1980, str. 65.

k zgodovini te znanosti (ki je prav tako umetnost) nam pokaže, da Lynchev model dejansko še ne ustreza povsem tistemu, kar bo postalo izdelovanje zemljevidov /map-making/. Lynchevi subjekti so dokaj jasno vključeni v predkartografske operacije, katerih rezultate tradicionalno opišemo prej kot vodnik kot pa kot zemljevid: diagrami, ki so organizirani okrog še vedno na subjekt osredotočenega ali eksistencialnega popotnikovega potovanja, med katerim zaznamujemo različne pomembne ključne značilnosti: oaze, gorske verige, reke, spomeniki in podobno. Še najbolj razvita oblika takšnih diagramov je navtični vodnik, morska karta ali *portulans*, kjer so značilnosti obale zapisane za sredozemske navigatorje, ki se le redko odpravijo na odprto morje.

Vendar je kompas naenkrat vpeljal novo razsežnost v pomorske karte, razsežnost, ki je povsem preoblikovala problematiko vodnika in nam omogočila, da postavimo problem pristne kognitivne preslikave na dosti bolj kompleksen način. Kajti novi inštrumenti – kompas, sekstant in teodolit – ne ustrezajo zgolj novim geografskim in navigacijskim problemom (težavnost določanja zemljepisne dolžine, še posebej na ukrivljeni površini planeta, če jo primerjamo s preprostostjo merjenja zemljepisne širine, ki jo evropski navigatorji še vedno lahko empirično določijo, ko s prostim očesom opazujejo afriško obalo); prav tako vpeljejo povsem novo koordinato: razmerje do totalnosti, še posebej, kot jo posredujejo zvezde in nove operacije, kot je triangulacija. Na tej točki kognitivna preslikava v širšem pomenu prične zahtevati koordinacijo eksistenčnih podatkov (empirični položaj subjekta) z neživljenjskimi, abstraktnimi konceptijami zemljepisne totalnosti.

Končno pa se s prvim globusom (1490) in iznajdbo Merkatorjeve projekcije približno v istem času pojavi tretja razsežnost kartografije, ki hkrati vključuje to, kar bi danes imenovali narava reprezentacijskih kodov, notranje strukture različnih medijev, poseg – v bolj naivno mimetično konceptijo preslikave – povsem novega temeljnega vprašanja jezikov reprezentacije same, natančneje, nerazrešljivo (malodane heisenbergovsko) dilemo prenosa ukrivljenega prostora na ravne karte. Na tej točki postane jasno, da pravi zemljevidi ne morejo obstajati (hkrati pa postane jasno, da lahko obstaja znanstveni razvoj ali, še bolje, dialektični napredek v različnih zgodovinskih momentih izdelovanja zemljevidov).

Če bi vse to zdaj transkodirali v zelo drugačno problematiko althusserjanske definicije ideologije, bi si kdo želel poudariti dve stvari. Prva

je v tem, da nam althusserjanski koncept zdaj omogoči, da ponovno premislimo ta specializirana zemljepisna in kartografska vprašanja v okviru družbenega prostora — glede na, na primer, družbeni razred in nacionalni ali internacionalni kontekst, glede na načine, kako vsi mi *tudi* kognitivno preslikujemo naša individualna družbena razmerja na lokalne, nacionalne in internacionalne razredne realnosti. Če pa bi na ta način reformulirali problem, bi tudi neizbežno trčili ob iste težave pri preslikavanju, ki jih na višji in izviren način postavlja prav tisti globalni prostor postmodernističnega ali multinacionalnega prostora, o katerem smo razpravljali prej. To niso zgolj teoretična vprašanja; imajo pomembne praktične politične posledice, kot je očitno pri običajnih občutjih subjektov zahodnega sveta, ki eksistenčno (ali »empirično«) zares naseljujejo »postindustrijsko družbo«, iz katere je zginila tradicionalna produkcija in kjer družbeni razredi klasičnega tipa ne obstajajo več — prepričanje, ki ima neposredne učinke na politično prakso.

Drugi poudarek je v tem, da si lahko z vrnitvijo k lacanovski podpori althusserjanske teorije privoščimo nekaj uporabnih in sugestivnih metodoloških obogatitev. Althusserjeva formulacija ponovno vključi starejše in zdaj že klasično marksovsko razlikovanje med znanostjo in ideologijo, ki celo danes za nas ni brez veljave. Eksistenčno — umeščanje posameznega subjekta, izkušnje vsakdanjega življenja, monadni »pogled« na svet, na katerega smo nujno, kot biološki subjekti, omejeni — v Althusserjevi formuli implicitno nasprotuje področju abstraktne vednosti, področju, ki, kot nas spomni Lacan, ni nikoli umeščeno v oziroma ga ne aktualizira neki konkretni subjekt, temveč prej tista strukturna vrzel, ki jo imenujemo *le sujet supposé savoir* (subjekt, za katerega se predpostavlja, da ve), subjektno mesto vednosti. To ne pomeni, da ne moremo imeti vednosti o svetu in njegovi totaliteti na neki abstrakten ali »znanstven« način. Marksovska »znanost« zagotavlja prav takšen način vedenja in konceptualiziranja sveta na abstrakten način, tako kot, na primer, Mandelova izjemna knjiga daje bogato in izdelano *vednost* o tem globalnem svetovnem sistemu, o katerem tu nikoli nismo rekli, da o njem ni moč vedeti, temveč zgolj, da je nepredstavljen, kar pa je nekaj povsem drugega. Drugače rečeno, althusserjanska formula orisuje razpoko, režo med eksistencialno izkušnjo in znanstveno vednostjo. Funkcija ideologije je, da nekako izumi način medsebojne artikulacije teh dveh različnih razsežnosti. Historicistično videnje te definicije bi hotelo dodati, da je takšna koordinacija, produkcija delujočih in živih

ideologij, različna v različnih zgodovinskih situacijah in, predvsem, da morda obstaja takšna zgodovinska situacija, kjer sploh ni mogoča – in zdi se, da je takšna naša situacija v sedanji krizi.

Toda lacanovski sistem je trojen, ne pa dualističen. Marksovsko-althusserjanskemu nasprotju med ideologijo in znanostjo ustrežata le dve od Lacanovih tripartitnih funkcij: prvi Imaginarno, drugi Realno. Naša digresija v kartografijo, s svojim razkritjem ustrezne reprezentacijske dialektike kodov in sposobnosti posameznih jezikov ali medijev, pa nas opozori, da smo do zdaj izpuščali razsežnost lacanovskega Simbolnega samega.

Estetika kognitivne preslikave – pedagoška politična kultura, ki skuša posameznemu subjektu podeliti neki nov višji občutek za njegovo mesto v globalnem sistemu – bo nujno morala spoštovati to zdaj neznansko zapleteno reprezentacijsko dialektiko in bo morala iznajti radikalno nove forme, da bi ji zadostila. Jasno je, da to potemtakem ni poziv k vrnitvi k neki starejši vrsti mašinerije, nekemu starejšemu in bolj transparentnemu nacionalnemu prostoru ali neki tradicionalnejši in pomirjujoči perspektivični ali mimetični enklavi: nova politična umetnost (če je sploh možna) se bo morala držati resnice postmodernizma, to se pravi, njegovega temeljnega objekta – svetovnega prostora multinacionalnega kapitala – in se istočasno dokopati do nekega za zdaj še nezamisljivega novega načina, kako ta objekt reprezentirati, s čimer bomo mi morda spet začeli dojemati svoje pozicije kot posamezni in kolektivni subjekti in bomo ponovno pridobili zmožnost delovanja in boja, ki jo trenutno onemogoča naša prostorska kot tudi družbena zmedenost. Politična oblika postmodernizma, če sploh je kaj takega, bo imela za svoj poklic iznajdbo in projekcijo globalne kognitivne preslikave, na družbeni kot tudi na prostorski lestvici.

II

SINOPTIČNI CHANDLER

Trdovratni bralci Chandlerja bodo vedeli, da si z večkratnim prebiranjem kaj malo pomagajo pri razrešitvi skrivnosti; če so rešitve sploh kdajkoli karkoli razrešile. (Zgodba o Bogartovem sporu s Hawkesom je dobro znana: zelo pozno ponoči, po precejšnji količini pijače, sta se med snemanjem *Velikega sna* sporekla o statusu mrliča v buicku, ki je ležal v oceanu pred pomolom Lido: umor, samomor ali kaj tretjega? Končno sta telefonirala samemu Chandlerju, ki je bil še vedno buden in je tudi sam pil ob tej uri; priznal jima je, da se tega tudi sam ne spomni.) Včasih Chandler agresivno potisne v ospredje tiste bolj neverjetne mehanizme zgodbe, ki nas izzivajo, da bi v neveri vrgli knjigo proč: »'In v tem trenutku,' sem rekel, 'naletite na resnično osnovno naključje, edino, ki sem ga pri vsej tej zgodbi pripravljen dopustiti. V skladu z njim je Mildred Haviland srečala moškega z imenom Bill Chess v pivnici na Riversidu in se z njim zaradi nekih svojih razlogov poročila ter odšla živeti z njim k jezeru Little Fawn'« itd. (*Dama v jezeru*, XXVII, 578*) Spet drugič pa najverjetneje računa na hitrost vrtenja zgodbe, da nas bo odvrnila od vsega, kar ni motivirano ali utemeljeno v nekaterih epizodah: v tisti o Amthorju in cigaretah z marihuano v *Zbogom, draga moja*, na primer (ki je bila triumfalno predelana v kurbišče z lezbično *madame* v filmski verziji Dicka Richardsa iz leta 1975). Končno pa Chandlerja ponovno prebiramo zaradi epizod samih: s to potezo, kot tudi z nekaterimi drugimi, Chandler sodeluje pri logiki modernizma v splošnem, ki teži k avtonomizaciji vse manjših segmentov (posamična poglavja *Ulyessa* so zgolj najbolj dramatično znamenje procesa). Ker pa Chandlerjeve

* Na žalost je od prvih štirih Chandlerjevih romanov, s katerimi se tu ukvarja Jameson, samo drugi preveden v slovenščino: *Zbogom, draga moja* (MK, Ljubljana 1991, prevod romana *Farewell, My Lovely*, 1940), od zdaj naprej ZDM. Zato bomo ostale romane navajali po Jamesonovi literaturi, *The Raymond Chandler Omnibus* (New York: Modern Library, 1975) in zanje uporabili naslednje okrajšave: *Veliki Sen* (*The Big Sleep*, 1939) – BS; *Visoko okno* (*The High Window*, 1942) – HW; *Dama v jezeru* (*The Lady in the Lake*, 1943) – LL. Poglavja so označena z rimskimi, strani pa z arabskimi številkami (*op. p.*).

projektne enote ostajajo subgenerične, lahko — kar je kot nepričakovan bonus — primerjamo zaporedne verzije iste oblike v tiskanih različicah, ki niso bile, tako kot pri »velikih modernistih«, zvarjene skupaj v eno samo »knjigo sveta«, kjer bi bila ponavljanja prej stilistična kot pa narativna. Tako po malem začnemo zbirati te epizodne tipe (vsaj v prvih štirih kanoničnih romanih; chandlerjanci bodo sicer navdušeni nad to ali ono potezo v zadnjih dveh romanih, vendar smo tu že onstran naivnih ali naravnih izvedb originalne oblike). Postavimo nasproti Harryja Jonesa in Geoga Ansona Phillipsa (nesposobna zasebna detektiva); ali Lairda Brunetta in Eddija Marsa ali Alexa Mornija (prijetne gangsterje); ali Vanniera, Marriotta ali Lavryja (tipične žigoloje) — in že se pojavi nova vrsta stereoskopskega branja, pri katerem vsak prizor ohrani svojo ostrino, medtem ko zadaj za to ostrino hkrati kaže skoraj platonično (čeprav socialno tipološko) končno enoto, ki jo bralčevo oko bolj zasluti, kot pa vidi.

Tako torej začne idealni bralec teh detektivskih zgodb sanjati o sinoptičnem Chandlerju, pri katerem bi, kot pri enakovredni izdaji štirih evanĝelijev, vŝtric tekle enakovredne epizode, ki bi jih tako lahko preuĉevali in ob njih urili tiste mentalne sposobnosti, ki obvladujejo dialektiko identitete in razlike. Na nesreĉo te iluzije o zadnjem mitiĉnem ur-tekstu, in podobno kot sam atom, forma te avtonomne epizode sama konec koncev ni nedeljiva. Kajti ko se hipotetiĉni zbiralec takŝnih sinoptiĉnih stolpcev prebija nazaj h kratkim zgodbam iz cenениh ĉasopisov, ki so po vsej verjetnosti njihove prve verzije (in to za nazaj daje zrelemu Chandlerjevemu romanu tisti resniĉno »moderen« ton skupaj seŝitih odlomkov, v katerih razpoke in prehodi tvorijo najresniĉnejŝe mesto estetske produkcije), odkrije — tako kot pri elektroniĝ in kvarkih znotraj dozdevene enotnosti atoma kot takega —, da so »originalne« epizode ŝe same po sebi kontaminirane s procesom avtonomizacije in tako razkrojene ali razdvojene na mnoge mikro epizode. Druga interpretacija je dovolj verjetna — da je Chandlerju »manjkalo domiŝljije« in da je bil, omejen na teh nekaj epizod in osebnostnih tipov, le-te prisiljen ponavljati vedno znova pod drugaĉnimi preoblekami. Tisti, ki tako mislijo, verjetno ne bodo ŝeleli ŝe naprej brati teh strani, katerih teza je prej, da je bila druŝba, v kateri je Chandler ŝivel, tista, ki ji je »manjkalo domiŝljije«, in da je takŝna nesporna omejenost ŝe v narativnosti Chandlerjeve druŝbeno zgodovinske surovine.

— L. A. 401 Invalide

Vendar odkrijte te mikro-epizodične razsežnosti teksta spodaj pod večjimi uradnimi in navideznimi skrivnostmi zgodbe in razpleti Chandlerjevega romana kot tako napotuje na dve novi in dopolnilni smeri raziskovanja. Prva je v tem, da predpostavimo sistem, pri katerem lahko pričakujemo, da bo njegova razumljivost premestila in nadomestila tisto vzročno razlago v okviru medsebojnih odnosov med intrigo in akcijo, za katero smo že rekli, da je nekako manj kot zanesljiva: to bi bil najbrž sinhroni sistem, kjer bi različni epizodni ali osebnostni tipi med seboj vzdrževali formalizabilne semiotične odnose in nasprotja. Vporedno s prizadevanjem, da bi se rešili onega sistema, in v neposrednem sorazmerju z uspehom tega početja, se pojavi drugi tip analitičnega interesa, ki temelji na svojski naravi Chandlerjeve konstrukcije zgodbe. Tu bosta starejšo logiko vzroka-in-učinka (ali dedukcije) očitno zamenjala neki novi kriterij za razdelitev epizod in pa estetika, ki uravnava ritem njihovega zaporedja ali izmenjavanja. Namignil sem že, da se na neki višji stopnji zgodovinske abstrakcije oziroma abstrakcije, ki umešča v zgodovinska obdobja, ta operacija verjetno ponovno priključi modernističnemu problemu forme *par excellence*, ki je iznajdba in proizvodnja prehodov: vendar je Chandlerjeva inačica tega specifična in ima svojo lastno logiko. Obe ti smeri raziskovanja pa se stekata v končnem vprašanju narativnega zaprtja, ki, kakršnakoli že je njegova usoda v modernem in postmodernem romanu, še vedno vlada v množični kulturi tega časa in ki ga svojska narava detektivske zgodbe kot take vsaj še zastruje. (Ugovarjali bi lahko, da celo nadaljevanka – v vsakem primeru temeljni dokaz za odprtost oziroma nedeterminiranost novejše množične kulture¹ – ponovno in vedno znova potrjuje vrednost zaprtja prav s svojim namenom, da bi ga preprečila in onemogočila.) Vendar je Chandler rad dokazoval², da je pri vprašanjih stila pretental občinstvo, ko mu je dal nekaj drugega (ali boljšega), kot je hotelo, in ga tako zadovoljil navkljub njemu samemu. Bržkone se nekaj podobnega dogaja pri vprašanju zaprtja, tako da je zadovoljstvo v uganki detektivske zgodbe v realnosti zmanjšano z

1 Glej briljantno poglavje Tanye Modleski o soap operah kot pojavnih oblikah razsređiščene pripovedi v *Loving with a Vengeance* (Hamden, Conn.: Archon, 1982), str. 90 in naprej.

2 Navedeno v mojem zgodnejšem eseju »On Raymond Chandler«, *Southern Review*, poletje 1970, VI, 3, str. 624-650. Bralec tega starejšega teksta bi si morda na tihem želel popraviti tiskovno napako na strani 626: namesto »vzemite na primer neki popolnoma pomemben dogodek« berite »vzemite na primer neki popolnoma nepomemben dogodek«.

nečim drugim – dejansko nečim dvojno prostorskim, kot bomo videli kasneje.

1

Prvi vir zaprtja je seveda sama narativna vsebina, katere globlja končnost odseva v nečem bolj časovnem, kot je to, da jo je moč lično zaviti in povezati v dobro narejeno zgodbo: to je časovno zaprtje, ki je močnejše kot v angleščini zaznamovano v francoščini in tam teoretizirano (s strani Gida in drugih) kot razlika med *récit* in pripovedjo [*narrative*, op. p.]. Ta neprevedljiva generična beseda označuje klasično pripovedovanje dogodkov, ki se končajo in je z njimi opravljeno, še preden se zgodba prične ali pripovedovalec dvigne glas; na to kaže bolj dovršen sistem francoskih časov in še posebej uporaba preterita, katerega prisotnost v angleščini je v splošnem neopazna, saj se ga ne da ločiti od našega [angleškega, op. p.] generaliziranega preteklika. Toda to – bolj kot razlike v družbenem kontekstu ali v prijaznosti oziroma nasilju – je znamenje bolj temeljnega generičnega premika iz angleške v ameriško (trdo) detektivsko zgodbo, namreč da je tam, kjer je klasična tradicija (ki se nadaljuje v prvi) ohranila strukturno diskontinuiteto in razlikovanje med odprto pripovedjo (detektivovo raziskovanje) in zaprtim *récit* zločina, ki ga je treba rekonstruirati, novejša ameriška forma, kot se je začela pojavljati v literarni plaži, podvojila razrešitev/zaprtje [*closure*] zločina s koncem/zaprtjem [*closure*] površinskega raziskovanja samega, ki je prav tako uprizorjeno, že po storjenem zločinu, kot celotna dogodivščina.

Mislím, da smo tu priča – kar je sedaj težko dojeti za nazaj iz prihodnosti, od koder je izvorni medij dejansko izginil – vseprisotnosti radijske kulture, kot ta odmeva v drugih žanrih in medijih. Tako šund kot trde detektivske zgodbe in *film noir* dejansko strukturno odlikuje temeljno dejstvo *off glasu*, ki vnaprej najavlja zaprtje dogodkov, ki bodo pripovedovani, prav tako zanesljivo, kot zaznamuje operativno prisotnost bistveno radijske estetike, ki nima primere v prejšnjem romanu ali nemem filmu. V klasični umetniški zgodbi so aluzije na ustno pripoved ali tradicionalno pripovedovanje zgodb [*yarn-spinning*] (kot pri Conradu) regresivne in nimajo dejansko nič skupnega s to novo reproduktivno ustno estetiko (ki najde svoje najvišje utelešenje v Orsonu Wellsu). Na drugi strani bi lahko

kdo zasledoval njeno strukturno specifičnost s pomočjo fiziologije in psihologije (pod pogojem, da sta ti dve ustrezno zgodovinsko postavljeni): vizualno je vselej nepopolno, medtem ko avditorij določa sinhrono prepoznavanje, ki ga lahko uporabimo za konstrukcijo novih form radijske dobe. Estetiko tridesetih — ki so jo stereotipno dojemali kot neke vrste vrnitev k realizmu, reakcijo na modernistični impulz in prenovljeno politizacijo v času depresije, enako fašizem kot levičarska gibanja — je potrebno ponovno pretehtati v luči tega najmodernejšega od medijev, katerega možnosti so fascinirale Brechta in Benjamina in ne toliko kasneje ustvarile otožno vizijo »kulturne industrije« Adorna in Horkheimerja. Videti je, da je triumf Hollywooda stalil mnoge od teh estetskih dosežkov v nerazločljivo maso, ki morda zbuja željo, da bi jo razmotali s pomočjo zvočnega filma [»talkie«], na primer, ki je bil na začetku neke vrste radijski film.

Na vsak način je jasno, da *off glas* trdega detektiva na splošno, in Marlowa še posebej, nudi specifično radijsko ugodje, za katero je treba plačati z neke vrste zaprtjem, ki dovoljuje preteklim časom romana, da odmevajo z obsodbo in slutnjo ter zaznamujejo detektivov vsakdan z obljubo dogodivščine³. Za to časovno nagnjenost k jeziku se tudi zdi, da igra pomembno vzpostavljajočo vlogo v tem, kar bi lahko imenovali flaubertovsko stran Chandlerjeve stilistične produkcije, ki paradoksalno zaznamuje še en zadnji nepričakovan razvoj v estetiki *mot juste*. Kajti Chandlerjeve najbolj nezaslišane učinke je treba doumeti prav kot končni preobrat Flaubertovega prepričanja v obstoj ene edinstvene kombinacije besed: »tako nevpadljiv kot pajek na torti« (ZDM, I, 5). Ta prisposodba ponazarja Moosa Molloya — že naddoločenega s svojo gigantsko postavo in nenavadnimi oblačili — nenazadnje, ker je belec v povsem črnem okolju, in tako omogoči vsem Chandlerjevim najbolj rasističnim karikaturnim instinktom, da začnejo stopati na plano. (Chandler kot najmanj politično primeren med vsemi našimi modernimi pisci si je vneto dajal duška z vsem, kar je bilo rasističnega, seksističnega, homofobičnega in drugače družbeno vznemirjajočega in reakcionarnega v ameriškem kolektivnem nezavednem, in tako stopnjeval ta neprijetna čustva — ki so drugače skoraj izključno uporabljena za šokantne in v glavnem vizualne namene oziroma bolj za estetske

³ Radio je tako popolnoma satovski; glej dobro znane refleksije o pripovedi v *Gnusu* (*Nausea*, New Directions, 1964), prevod L. Alexander, str. 38 in naprej. Sartre seveda govori o gramofonskih ploščah in, kolikor se spomnim, nima kakšnih posebnih misli o tedaj dominantnem zvočnem mediju.

kot pa politične namene – s homoerotičnim in male-bonding sentimentalizmom, ki ga izzovejo pošteni policaji in gangsterji z zlatimi srci, še najbolj pa ta pride do izraza v zgodbi romana *Nikoli več na svidenje*.) Praksi nezaslišane prispodobe – njeno povezavo z radijem bi prav tako lahko raziskali – in Flaubertovi dokaj nemetaforični stavčni spretnosti je skupna zavezanost čutni percepciji kot tisti, ki jo je treba na koncu izraziti in zapisati z nepozabnimi črkami: tisti, ki so navajeni pogostnega branja Chandlerja, vedo, koliko prehodnih doživetij pokrajine južne Kalifornije je mimogrede za vselej ohranjenih v njegovih delih.⁴

Na drugi skrajnosti te produkcije pa najdemo problem zaprtja, ki se postavlja s sistemom Chandlerjevih likov, ki v nekaterih romanih uspejo prikazati neke vrste lukačevski »učinek totalitete«, ne da bi se nujno dotaknili vseh socioloških temeljev. Vendar to lahko zgolj rekonstruiramo za nazaj, če skozi vse romane iščemo manjkajoče kategorije. Tu je tipični ameriški srednji razred, na primer:

Graysonova sta bila v petem nadstropju, na sprednji strani severnega krila. Sedela sta skupaj v sobi, ki se je zdela namerno dvajset let iz mode. V njej je bilo ogromno, s stvarmi prenatrpano pohištvo, medeninaste kljuke jajčastih oblik, ogromno ogledalo v pozlačenem okviru na steni in miza z marmorno ploščo pod oknom, ki so ga objemale rdeče plišaste zavese. Imela je vonj po tobačnem dimu, za katerim sem začutil, da sta večerjala jaginetino in brstični ohrovt. (LL, XXIII, 561)

Vendar so Graysonovi (»bil je knjigovodja in tako je tudi zgledal«) dejansko edini liki iz srednjega razreda v vsem Chandlerju; in ti so tu, da pokažejo, da, kar zadeva bogastvo in moč, na policijo ne moremo računati, da bi zaščitila celo te najbolj solidne in spoštovanja vredne državljane. Kar se tiče delavskega razreda, lahko jemljemo Billa Chessa iz istega romana kot njegovega »represzentativnega represzentanta«, vendar je pohabljenec, alkoholik in tepe svojo ženo ter Chandlerjev problem naredi še bolj jasen: kako ponazoriti tisto povprečno in vsakdanje, medtem ko zasledujemo tisto »nepozabno« in izjemno, to, kar krši rutino, izziva brezbrizno reprodukcijo družbenega reda, velja za zločin in dogodivščino. Dejansko so »nižji«

⁴ Všeč mi je ta, na primer, ki morda dandanes še vedno »opisuje« južno Kalifornijo: Luči avtomobilov na avtocesti so naredile skoraj neprekinjen žarek svetlobe. Veliki kombajni so se godrnjaje valili proti severu. Okrašeni so bili z girlandami zelenih in rumenih svetilk. (ZDM, IX, 49)

razredi pri Chandlerju bodisi obubožana mala buržoazija bodisi lumpenproletariat in pomanjkanje denarja je nanje vžigosano kot katastrofa. Toda tudi bogati (z izjemo lika Kingsleyja v tem romanu, kot poslovnega direktorja) niso pri Chandlerju povsem normalen primerek običajnega vladajočega razreda...

Vendar na tej točki predlagam, da kombiniramo zdaj obvezen sociološki prikaz z nekako drugačno raziskavo, ki se dotika odnosa med estetsko vrednostjo in zaprtjem oziroma lukačevskim »učinkom totalitete«. Kar dela to posebno raziskavo še posebej preverljivo, za Chandlerja, je prisotnost knjige med prvimi štirimi romani, ki se je običajno nima za eno njegovih najboljših, za katero pa se v naši sinoptični perspektivi pokaže, da vsebuje nekaj od za vselej najboljših in nepozabnih epizod pri Chandlerju. To je roman *Visoko okno*, za katerega presenetljive dele (pisarna Elishe Morningstara, stanovanje Georga Ansona Phillipisa, hiša Vannierjevih) se začuda zdi, da ne pripomorejo k nepopolni celoti. Zato bi se nemara splačalo poskusiti ugotoviti, zakaj romanu ne uspe koherentnost celo v formalni situaciji, kjer je epizoda prej zakon kot pa izjema.

Na prvih straneh, ki povsem jasno poskušajo reproducirati znamenite učinke, ki jih prinese vstop romana *Veliki sen* v pripoved (nekaj, kar skuša hiša Graylovih v *Zbogom, draga moja* le na daleč približati), je hiša gospe Murdock, na primer, lahko dosti manj dramatična kot posestvo Sternwood, vendar se čemerno pitje porta gospe Murdock le pomanjkljivo približa rastlinjaku generala Sternwooda in razkošna hiša v Pasadeni (z dokaj prozaičnim imetjem) v vsakem primeru ni ustreznica Sternwoodovim naftnim črpališčem in Sternwoodovim vojaškim predhodnikom (prav tako v Chandlerjevem nezavednem avtoritarna ženska ni nobena ustreznica za avtoritarnega moškega). Medtem bi se glede na fotografije golih teles v *Velikem snu* Brasher Doubloon zdel kot nazadovanje, ko zamenja tehnološko podobo s starejšimi oblikami zakladne vrednosti in tako grozi, da bo zdrknil nazaj k bolj romantičnim formulam starejše Hammettove naracije, s svojimi sokoli in prekletstvi. Vendar v sinoptičnem pogledu epizode ostanejo enakovredne in sugerirajo zanimivejšo koncepcijo, ki je sorodna izključitvi — liki so umaknjeni v notranost svojih dragih prebivališč kot ranjena bitja, ki iščejo zatočišče in zaščito (karakterizacija, ki ustreza tudi samemu Graylu s svojimi podvojenimi kolekcijami žada Fei Tsu in legendarne »Velme«). Ključno, kar je treba ohraniti od te mikrostrukture, je relativna razpoka in razdalja med osebo ter prizoriščem ali še bolje, način,

kako so osebnostni tipi sami utemeljeni s to razpoko ali napetostjo. V nasprotju z Balzacom, na primer, pri Chandlerju bivališče ne izraža neposredno resnice o osebi, ki v njem biva. Tu bivališče ni semiotična ali izrazna kategorija⁵, ali pa bi bilo boljše reči, da je vprašljivo, ali so ti izjemno privilegirani Chandlerjevi liki kljub vsemu svojemu bogastvu sposobni bivati v kakršnemkoli tradicionalnem, zdravem pomenu tega glagola. Znotraj svojih sob so na nekakšen drugačen način, ki ima za drugi konec družbenega spektra svojo ustreznico v strahu in ranljivosti (in ki je za generala Sternwooda in gospo Murdock zgolj motivirana in racionalizirana kot impotentna starost za enega oziroma krivda za drugega).

Da bi dojeli, kakšna so ta bivališča, ni dovolj, da preprosto pogledamo vzdolž vrste, tiste bogate domove gangsterjev in žigolov, ki sledijo tem bivališčem (v tem romanu sta to hiši Mornyjeve žene in Vanniera), ali povsem zanemarjene hiše Chandlerjeve obubožane male buržoazije, katere arhetip je hiša gospe Jessie Florian na Zahodni petinštirideseti ulici, številka 1644 (ZDM, V, 23), in ki so povzete v tem romanu z Bunker Hillom in bednim stanovanjem nesrečnega Georga Ansona Phillipisa. Hkrati pa se moramo ozreti tudi na drugo dominantno prostorsko kategorijo Chandlerjevega urbanega okolja – pisarno kot tako.

Mika me, da bi rekel, da je pri Chandlerju pisarna – če že ne skoraj ontološka kategorija – pa vsaj kategorija, ki vključuje precej širšo raznolikost družbenih aktivnosti, kot si običajno predstavljamo. Vsekakor se že sama predstava, da je delo nekako v temelju povezano s prostorom pisarne, v sociološkem smislu pokaže kot indikator razreda. Tu je, povsem gotovo, pisarna in poslovna stavba Elishe Morningstara med tipičnimi ponazoritvami:

Notranja pisarna je bila prav tako majhna, vendar je bilo v njej mnogo več stvari. Zeleni sef je skoraj zgradil sprednji del prostora. Na drugi strani nasproti vhodnih vrat je na težki stari mahagonijevi mizi ležalo nekaj mračnih knjig, nekaj razpadajočih starih revij in veliko prahu. Okno na zadnji steni je bilo par centimetrov odprto, kar pa ni imelo učinka na zatohli vonj v sobi. Na obešalniku je visel masten črn polsten klobuk. Tu so bile tri mize z visokimi nogami, pokrite s steklom, pod katerim je bilo še več kovancev. Na sredi sobe je stala težka temna pisalna miza, prevlečena z usnjem. Na njej so

5 »Bivališče« (*Wohnen*) je tu uporabljeno v strogem heideggerjanskem pomenu »Bauen Wohnen Denken« v *Vorträge und Aufsätze* (Neske, 1985), str. 139-156.

bile stvari, ki so običajne za pisalne mize, poleg njih pa draguljarska tehtnica pod steklenim zvoncem in dve večji povečevalni stekli s ponikljanim okvirom in draguljarska lupa, ki je ležala na rjavkasti beležnici poleg zmečkanega rumenega svilenega robca, zamazanega s črnilom. (*HW*, VII, 351-352)

Napak bi bilo predpostaviti, da ti empirični detajli, ki dokumentirajo na eni strani starost in zanemarjenost (prah) ter na drugi strani specifični profesionalizem (draguljarska tehtnica, ipd.), ponazarjajo tisti »učinek realnosti«, ki ga je Barthes pripisal realizmu (ki ga je v nasprotju s svojimi antirepresentacijsko usmerjenimi kolegi na *Tel quel* bral z velikim užitkom) in ki ga je, kot bi lahko rekli, demistificiral v učinek realizma *per se*.⁶ Če je pri Balzacu svet objekta namenjen temu, da bi dal metonimični signal – kot brlog divje živali ali zunanji skelet –, pa so pri barthesovskem pogledu na Flaubertove opise ti zadnji namenjeni preprosto temu, da bi oddajali signale, »mi smo realni, mi smo realnost« – s pomočjo svoje kontingence same: in prav zato, ker taki detajli (okrašena ura, barometer) niso igrali nobene vloge v dogajanju in ker niso, v nasprotju s svojimi balzacovskimi ustreznici, pomenili ali izražali ničesar, so lahko nadomeščali samo masivno kontingenco realnosti same.

Vendar je pri Chandlerju – kakorkoli že pogosto se zdi, da aspekti obeh teh deskriptivnih logik delujejo – na delu tudi nekaj drugega, nekaj, kar lahko zgolj označim kot konstrukcijo praznine, praznega prostora. Karkoli že objekti pomenijo (dvajset let staro antikvarno pohištvo Graysonovih, nezapravana ropotija Morningstara ali Jessie Florian, pa tudi eleganca Graylove graščine: »Prišel sem v prijetno sobo. Okrog kamina so bili razpostavljeni globoki usnjeni naslanjači in trosedi. Pred kaminom je na bleščečih, a ne zdrsljivih tleh ležala kot svila tanka preproga, najverjetneje starejša od Ezopove tete.« (*ZDM*, XVIII, 99)), hkrati tudi orisujejo prostor neke specifične vrste, ki je lahko prazen ali pa vsebuje prisotnost. Opisu Morningstarjeve pisarne, ki smo ga del pravkar navedli, na primer sledi nastop samega »starega« [»elderly party«] v neizogibnem vrtljivem stolu. Toda tega, kar je uporabno v Chandlerjevem opisu te pisarne, ne moremo odkriti empirično s tem, da raziščemo kateregakoli od navedenih detajlov: prav nasprotno, to nam omogoči šele drugi obisk Marlowa, ki

⁶ Roland Barthes, »L'effet de réel«, *Communications*, zvezek II, marec 1968, str. 84-89.

razkrije tako bistveno praznino pisarne kot smrt njenega stanovalca, zdaj le še enega od objektov na tleh.

Kajpada pri Chandlerju ta drugi obisk, vrnitev ponoči v spremenjenih okoliščinah, navaja na to, da ni prav zločin tisti, ki potrebuje to pomiritev, temveč detektiv in romanopisec, ki postavitna na ogled svoji specifični realnosti in ki s tem, da jih kolobarita skozi množico situacij (kar je Monet počel s svojimi seneni kopicami), povzročita, da te vzniknejo vedno močneje kot formalne entitete. Spomnimo se, na primer, srečanja s Harryjem Jonesom, ki mu usoda ni bila naklonjena, v *njegovi* zanemarjeni pisarni:

Vame se je zazrl osvetljeni pravokotnik nezastretega okna, ki ga je sekal vogal pisalne mize. Na mizi se je kazala oblika pokritega pisalnega stroja, potem kovinska kljuka prehodnih vrat. Ta niso bila zaklenjena. Šel sem v drugo od treh pisarn. Po zaprtem oknu je nenadoma zaropotal dež. Ob njegovem hrupu sem prečkal sobo. Tanek snop svetlobe se je širil iz nekaj centimetrov odprtih vrat osvetljene pisarne. Vse zelo prikladno. Hodil sem kot mačka po okenski polici in prišel do tiste strani vrat, ki se drži na tečajjih, oko sem naslonil na špranjo in nisem videl ničesar razen svetlobe, ki se je širila proti lesenemu vogalu. (*BS*, XXVI, 104)

Še bolj v oči bijoča je vrnitev v kolibo pri jezeru Fawn, ki predstavlja psihično oziroma psihoanalitično zanimivo strukturo ponavljanja ponavljanja (prvo vrnitev preseneti lokalni šerif, ki v mraku čaka na Marlowa). Toda tedaj, trdovratno:

Tristo metrov od vrat je ozka pot, posuta z rjavimi hrastovimi listi še iz lanske jeseni, zavila okrog granitne stene in izginila. Sledil sem ji in poskakoval po izboklinah kakšnih petdeset ali šestdeset metrov, potem sem z avtom zavil okrog nekega drevesa in ga obrnil nazaj v smeri, od koder sem prišel. Ugasnil sem luči, izključil motor ter sedel in čakal. (*LL*, XII, 519)

Prav to sinoptično ustreznico sem hotel uporabiti, da bi naredil strukturalno dedukcijo, ki je prav tako lahko videti kot pretiran preskok: zahtevala bi namreč domnevo, da za Chandlerjevo narativno ekonomijo prazna morilska koliba ne deluje toliko kot mesto bivališča, celo kot bivše mesto bivališča, temveč kot neke vrste simbolična pisarna kot taka — »pisarna« tistih, ki so pobegnili, psevdonimne Muriel Chess, na primer, še preden se roman začne, in na koncu Kingsleyja in končno samega Degarma. Poanta te

formalne dedukcije je v tem, da problematizira običajno oziroma »naravno« dojemanje bivanja kot takega pri Chandlerju; ena od njenih prednosti je v tem, da nam omogoči, da za nazaj preoblikujemo našo prvo pod-formo – »bivališča« bogatih (drevesnica generala Sternwooda, zbirka žada starega Grayla, soba, v kateri pije port gospa Murdock) – v prostore, kamor se zatečeš ali umakneš in ki so na neki način bolj podobni pisarnam kot pa hišam ali celo četrtim ali stanovanjem. Iz tega izhaja nenavadna »metafizična« oziroma filozofska dimenzija kategorije pisarne *per se* pri Chandlerju. Tako se lahko vrnemo k drugim njegovim urbanim prostorom, da bi jih lahko primerjali s tem prostorom, ki smo ga dobili (tega ne bomo pozabili) tako, da smo postavili neko začetno distanco med »osebo« in njenim oziroma njegovim prostorom, drugače rečeno, da smo v strukturalnem smislu postavili kot vprašljivo identiteto, znotraj akta »bivanja«, med likom in prostorsko nastanitvijo ali ovitkom.

Vendar na tej točki postane jasno, da druga in pripovedno zelo pomembna skupina chandlerjevskih prejšnjih bivališč kar naenkrat eksplisitno zahteva, da jo vključimo v razširjeno figurativno kategorijo pisarne: to so razkošne zasebne hiše raznih žigolojev, začenši s tisto Lindsaya Marriotta v *Zbogom, draga moja*, ki je skrita nad obalno avtocesto (ZDM, VIII, 40 in naprej: »Do vhoda v lepo stavbico so vodile od soli razjedene spiralne stopnice...«), pa do tiste – ki jo klasično in vedno znova »ponovno obiščemo« v zgornjem pomenu –, kjer živi in umre Vannier v *Visokem oknu* (glej HW, XXIX, 437 in naprej), in njene neposredne, strukturno varirane ponovitve v »bivališču« Chrisa Laveryja v *Dami v jezeru* (LL, III, 480 in naprej; XV-XVI, 531 in naprej; XX, 552 in naprej), ki obe vključujeta tisto, kar bi lahko imenovali komplementarni »ponovni obiski« oziroma »ponovni obiski« zrcalne podobe, ki so podobni tistemu »ponovnemu obisku«, ki vključuje Canimov umor Harryja Jonesa v sosednji pisarni v *Velikem snu*. Da je treba ta luksuzno opremljena zasebna bivališča imeti za pisarne, lahko prepričljivo zagovarjamo z virom preživljanja različnih moških, ki te prostore uporabljajo za srečanja z bogatimi ženskami, na katere prežijo: na tej točki se Geigerjeva hiša v začetnem *Velikem snu* za nazaj uvrsti v to kategorijo (poudarjajoč svojevrstni zdrs v Chandlerjem nezavednem med moško homoseksualnostjo in moško »prostitucijo« visoke družbe, za katere akterje žigoloje se zdi, da jih ima Chandler prav tako za na neki način »poženščene«).

Toda, če imamo Geigerjevo hišo – ki je sama prav tako podobna Monetovim katedralam, ki jih vidimo v različnih vremenih, od močnega dežja skozi sončno popoldne do od meseca osvetljene noči – za nekaj podobnega profesionalni pisarni, s tem, kako ta nastanjuje Geigerjeva druga področja »dela«, namreč njegovo slikanje fotografij golih teles z izsiljevalskimi nameni, se začnemo ukvarjati z novo vrsto dimenzije, ki vodi do nadaljnje podkategorije z bogato žetvijo prikladnih primerov. Takšni so dejansko vsi institucionalni prostori, ki poskrbijo za zadovoljitev (drugih) »pregreh« bogatih: ne le Geigerjeva »druga« pisarna, pornografska knjigarna, temveč tudi in predvsem kazinoji ter igralnice, kjer njegove dedinje podpisujejo nezakonite zadolžnice in jih zaradi tega izsiljujejo – od kluba Cypress (v *Velikem snu*) skozi njegove različne inkarnacije v *Zbogom, draga moja* (Belvedere Club) in *Visokem oknu* (Idle Valley Club Eddija Prueja, ki se dejansko, posmrtno in formalno, ponovno pojavi v *Nikoli več na svidenje*): kasnejša, medvojna, *Dama v jezeru* nam lahko ponudi le moški klub londonskega stila v Kingsleyju kot strukturni nadomestek. Vendar smo celo tukaj v tej splošni podkategoriji, ko se zasebni klub ali kazino postopno razširi v povsem zaprto enklavo zasebnega dogajanja za zaprtimi vrati in z zasebno policijo, priča nečemu, kar je podobno ponovitvi (ali, če uporabimo novo Chandlerjevo kategorijo, »playbacku«) preoblikovanja v nasprotni smeri, preoblikovanju bivališča v pisarno. Ti prostori so zdaj kar naenkrat povezani s še bolj nezakonitimi potrebami, še posebej z izvori mamil: od pisarn zdravnikov iz dokaj visoke družbe (Amthor v *Zbogom, draga moja*, Almore v *Dami v jezeru*) do hiš narkomanov v Bay Cityju ali »zasebnih bolnišnic«, kot je tista dr. Sonderberga v *Zbogom, draga moja*. Ta premik nazaj nas bi prav tako lahko pripeljal do še bednejših lobijev različnih chandlerjevskih hotelov (kombinacija prostora za sestanke in zanemarjenega bivališča, hotel Prescott v San Bernardinu, je na široko razvita in uporabljena v *LL*, XIII, 523 in naprej), ki nas zdaj vržejo nazaj, na drugi konec tega precej nesimetričnega razrednega spektra, k nižjim sferam obubožane male buržoazije, k različnim pisarnam ali bivalnim prostorom nezaposlenih brezdomcev. (Ta premik je dobesečno uprizorjen z nezakonito preselitvijo Geigerjeve sposojene pornografske knjižnice iz knjigarne na Las Palmasu v zanemarjeno stanovanje nesrečnega Brodyja na Randall Placeu [*BS*, X, 32-33]).

Kot smo že prej omenili, je *Visoko okno* prav posebej zanimivo zaradi načina, kako proizvaja dvojno identifikacijo obeh teh variant, v pisarni

Elishe Morningstara in dejansko arhetipičnem prostoru, kjer se zgodi umor in ki je last Georga Ansona Phillipsa ter leži v Bunker Hillu, prostoru, ki je za klasičnega junaka, ki izgubi svoj ugled, zopet hkrati zaseben in javen in ki opravlja dvojno funkcijo kot pisarna v dobesednem pomenu (junak tu organizira sestanek z Marlowom).

Če pustimo ob strani svojevrstno razsežnost te ne tako imenitne bede, ki jo napolnjujeta razbito pohištvo in prah, in si ogledamo različne pisarne chandlerjevskih policistov, tako pokvarjenih kot poštenih, kmalu ugotovimo, da smo se na koncu tega posebnega strukturnega zaporedja form ponovno znašli na domačem terenu, ki pa je s tem nekako dramatično in nepričakovano preoblikovan. Kar pa zadeva končno pisarno, se nujno soočimo z zaključkom, da je lahko ta obsežen popis le popis Marlowa samega, katerega romantičnih prizvokov se ne da ločiti od njegove edinstvene persone, tako kot ni moč ločiti drugih družbenih osebnostnih tipov od njihovih prostorov. Lahko tudi rečemo, kar smo že večkrat poskušali pokazati, da so ti tipi, in Marlowe prav tako, na določeni strukturni distanci do teh urbanih prostorov. (Z drugimi besedami, tu nimamo niti balzacovske organske identifikacije niti flaubertovsko sartrovске radikalne kontingen-ce, temveč neke vrste zamenjavo arhitekturnega jezika z jezikom posameznih likov: ne gre toliko za to, da pri Chandlerju ti »ljudje« so njihovi prostori, kot za to, da pri Chandlerju ti prostori so »liki« oziroma *aktanti*.)

Kar se tiče samega Marlowa, kot je dobro znano⁷, začnemo s klasično pisarno zasebnega detektiva na 615 Cahuenga Blvd., že kar bahavo praznim prostorom polnim prahu, brez tajnice v neizogibni zunanji pisarni (kamor po pošti prihajajo le računi), ki je arhetipsko prostor za čakanje (za stranke, za telefonske pozive, za kuverte ali pakete, ki jih pošlješ nazaj samemu sebi), kjer je, v enako tipični chandlerjevski preместitvi, prav ta funkcija zgodbe uporabljena kot kritje oziroma strukturni pre-tekst za urbano ali ekološko percepcijo, monadno okno, skozi katero je moč odkriti del globlje resnice Los Angelesa:

Zunaj se je zdaj že mračilo. Bučen zvok prometa je malo zamrl in zrak iz odprtega okna, ne še hladen zaradi noči, je imel tisti utrujeni vonj končanega dneva po prahu, avtomobilskih izpuhih, sončni svetlobi, ki prihaja iz toplih zidov in pločnikov, oddaljenem vonju po

⁷ Nujno potrebni vodnik po teh prizoriščih je dostopen v obliki knjige »The Raymond Chandler Mystery Map«, ki je bila izdana pri Aaron Blake Publishers (1800 S. Robertson Blvd., Suite 130, Los Angeles, California 90035)(1985).

hrani iz tisočih restavracij in morda — če imate nos kot lovski pes — tistem posebnem mačkastem vonju, ki ga evkalipt izloča v toplem vremenu in ki se vije s stanovanji poseljenih gričev nad Hollywoodom. (HW, XII, 372)

Glede na ekonomijo, ki smo jo opisali zgoraj, bodo bivalne četrti Marlowa (stanovanja Bristol na aveniji Bristol, potem Hobart Arms pri Franklin and Kenmore) v tem pogledu postale nekaj podobnega razsežnostim njegove pisarne. Bistveno pri tem je to, da lahko deduciramo pomembno spremembo ne le v Chandlerjevi narativni formi sami, temveč v zgodovini in družbenih razmerjih, iz katerih izhaja posamezna narativna oblika njegove vsebine, ko v *Nikoli več na svidenje* opazimo, da se je Marlowe preselil iz klasičnega urbanega stanovanja v zasebno hišo: »Tisto leto sem živel v hiši na aveniji Yucca v okraju Laurel Canyon. Hiša je stala na klanecu v slepi ulici, do vhodnih vrat so peljale dolge stopnice iz sekvoje, čez cesto je bil gozdiček evkaliptov...«⁸

To je konec enega obdobja in trenutek, ko poroka Marlowa (z denarjem) in preselitev v La Jollo postaneta nepričakovano predstavljava.

2

Sistem, ki smo mu tu uvodoma sledili (naš prvi, v bistvu sinhroni sistem), zdaj navaja na nadaljnje razlage. Prva ima opraviti z zaprtjem kot takim. Kajti nobenega dvoma ni, da je ravno ta »zemljevid« družbene totalnosti popoln in zaprt semiotični sistem: ki ga poenoti kategorija »pisarne«, njeni raznoteri položaji in obrati lahko zadovoljivo in zadovoljujoče zajamejo prostranost družbenega sistema od bogastva do revščine in (na področju zločina in pregrehe) od javnega do zasebnega. To je, prav gotovo, model družbene lestvice oziroma ideološko motivirana vizija družbenega, ki se strateško izogiba ali potlačuje produkcijo kot tako, skupaj s povprečnim in mirnim srednjim razredom samim, ki spoštuje zakon (čeprav bi naredili napako, če bi iz tega sklepali, da si je moč zamisliti, da lahko, sledeč Althusserjevi definiciji ideologije⁹, vsak neideološki, »znanstveni«, glede

⁸ *Nikoli več na svidenje* (DZS, Ljubljana 1983), str. 8.

⁹ Sklicujem se na dodatek k njegovemu esaju »Ideološki aparati države«. Glej Louis Althusser, »Ideologija in ideološki aparati države«, v: *Ideologija in estetski učinek*, CZ, Ljubljana 1980, str. 65.

reprezentacije ustrezen zemljevid družbenega nadomesti ta model – vsaka vizija družbenega bo v tem smislu enako ideološka, čeprav ne ekvivalentna v politični ali celo estetski vrednosti).

Toda že samo zaprtje tega sistema zdaj samo za sebe predstavlja problem. Do sedaj smo v glavnem sledili implikacijam klasične strukturalistične estetike¹⁰, ki se je nagibala k temu, da je spojevala strukturalno sistematičnost in estetsko vrednost ali vsaj estetski učinek formalnega zaprtja in formalne zadovoljitve. Čeprav ni nikjer eksplicitno navedeno (Barthes se temu še najbolj približa v številnih bežnih opombah), pa se predpostavlja, da je delo ali pripoved popolna, ko se lahko dotakne vseh temeljev v nekem zakritem semiotičnem sistemu, da je nezavedno kognitivno zavedanje sistematičnosti nato prenešeno na površino umetniškega dela, ki ga je moč proglasiti na tak ali drugačen način za polno formo, za celotno stvar. Dejansko se vsi prvi štirje Chandlerjevi romani (z nekaj specifičnimi zgodovinskimi modifikacijami, ki smo jih omenili pri *Dami v jezeru*) uspejo dotakniti vseh relevantnih temeljev in so v tem smislu zelo popolni vodniki skozi družbeni sistem chandlerjevskega spoznavnega zemljevida.

Vendar prav v tem je problem: saj smo začeli z (ne zgolj osebnim) vtisom, da je *Visoko okno* nekako, kljub redki kakovosti in intenzivnosti mnogih svojih posamičnih epizod, izrazito manj zadovoljujoče kot celotna pripoved v primerjavi z ostalimi tremi romani. Kako naj razložimo ta vtis, če upoštevamo dejstvo, da je v tem romanu na delu isti družbeni in semiotični sistem kot pri ostalih in da smo podlegli skušnjavi, da bi prav temu sistemu pripisali njihovo vrednost in estetski učinek?

Očiten prvi korak je v kritiki mej tega, kar smo že storili: vendar to mora biti dvojna kritika, tako empirična kot metodološka. Lahko bi začeli s tem, da si ogledamo, kaj smo spustili iz prejšnjega sistema, vendar ne bi smeli prezreti možnosti, da gre tu morda prav za sam način, kako je zgrajen semiotični koncept sistema. Pri prvem primeru je razumljivo, da je moč zgraditi in projektirati drug sistem, ki ne bi bil nujno povsem skladen s prvim in ki bi lahko omogočil, da bi razlika med *Visokim oknom* in ostalimi romani postala vidna. V drugem primeru bi nas lahko nezadovoljstvo z našimi analitičnimi rezultati pripeljalo k bolj splošni kritiki semiotike kot take, kot

10 Vendar za bolj ortodoksne aplikacije strukturalistične estetike glej moj tekst »Spatial Systems in North by Northwest« v knjigi *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (but Were Afraid to Ask Hitchcock)*, ur. Slavoj Žižek (London: Verso 1992, str. 47-72).

sistema, ki lahko vključuje ali proizvaja določene vrste uniformnih materialov — pa naj so ti semi ali pa realnosti. Tašna kritika nas potem ne bi avtomatično vodila do alternativnega tipa sistema, temveč prej, bolj dialektično, do več konceptualnosti ali refleksivnosti, negativnosti, odsotnosti, ki se ne vpisujejo v v bistvu pozitivističen aparat semiotične registrirne naprave.

Mislim na, na primer, nekaj resnično čudovitih učinkov v *Dami v jezeru*, ki bi jih le stežka izrazili z družbeno-prostorskim razvrščanjem, ki smo ga do sedaj uporabljali, saj ti izhajajo iz strmoglavega pomena povsem radikalnega premika med svetovi. Do takšnega učinka pride, na primer, potem ko se Marlowe vrača z jezera Fawn, kjer je odkril truplo, preiskal turistično vas in kolibe, imel dolga srečanja z lokalnim šerifom in na koncu zasliševal bedne hotelske slugе v hotelu v San Bernardinu, kjer je pobegli osumljenec verjetno preživel noč. Naslednji dan je v Bay Cityju obiskal bogati dom enega od tistih playboyev — ki smo jih že omenili —, ki je stanoval nasproti enako bogatega doma (ali »pisarne«) sumljivega zdravnika visokih krogov. Premik od jezera Fawn do Bay Cityja je tako izjemen, da nas navede na misel, da smo odprli neki drugi roman. Doživimo nekaj podobnega generično-ontološki diskontinuiteti, skoraj fenomenološko zamenjavo svetov, ki je prav zaradi tega razloga ne moremo opisati preprosto družbeno. Lavery, na primer, je obiskal jezero in Kingsleyjevi, katerih koč se je Marlowe napotil ogledati, očitno naseljujejo oba svetova, ki bi jih le stežka imeli za mesto in deželo v starem poljedelskem smislu, temveč v najboljšem primeru kot nasprotje med turistično industrijo in prostorom za delo. Vseeno pa mora biti tu v igri tisto, kar se je nekoč imenovalo narava, pa čeprav zgolj zaradi uporabe gorskih cest in nenavadnih podob utopljenega telesa, ki sprva oklevajoče »valovi« pod vodo in potem privre na površino skupaj s spremljajočimi objekti («stara strohnjena deska je nenadoma skočila na površje, pokazala skoraj pol metra svojega naškrbljenega roba, padla nazaj s ploskim tleskom in odplula« [LL, VI, 499]). In na koncu — vojaki na straži na mostu čez nasip na jezeru Puma — smo priča nenavadni semični kombinaciji zgodovine, narave in človeške produkcije, ki je redka celo pri Chandlerju.

V tem pogledu se velja tudi spomniti druge kombinacije motivov v tem romanu, za katere bi kdo lahko mislil, da so čisto estetski ali formalni, ki pa se v tem kontekstu začno pojavljati kot vztrajanje, skozi čisto družbeno-tipološko tkivo, drugih vrst biti ali realnosti. To so barvni motivi, ki botrujejo

temu, da ljudje in njihova prizorišča (»belo« stanovanje Vivian Regan, »sivina«, ki se vztrajno povezuje z Eddijem Marsom) so videti, kot da so ponovno združeni v metaforične *aktante*, pri katerih je razmerje med liki in prostorom ali pohištvom sorazmerno bolj organsko in povsem različno od napetosti in sinkopiranih neskladnosti, ki smo jih prej opisali. In ti motivi vključujejo tudi meteorološke ritme, še posebej v *Velikem snu*, kjer množica natančnih in živih indikacij signalizira spremembo vremena iz prizora v prizor in tako ponovno združuje notranja poglavja, izkušnje znotraj prostorov tako rekoč, z atmosfersko enotnostjo losangeškega bazena kot celote.¹¹ Tudi tu lahko potemtakem najdemo na delu drugačne vrste »totalizacijo«, ki nima nič skupnega s samo zgodbo v celoti ali s sistemom družbenih likov, ki pa v prisotnosti nečesa večjega nekako orisuje odsotno naravno enotnost onstran tega prehodnega niza epizod v natančnem človeškem času.

Kakorkoli že, Los Angeles so tako pogosto imeli za mesto drugačne vrste – jugovzhodni megalopolis prihodnosti, ki napoveduje temeljne spremembe v klasični urbani strukturi in uteleša moderne načine prevoza na nove strukturne načine¹² –, da bi veljalo dopustiti možnost, da (precej drugače od Hammettovega San Francisca, na primer) ta posebna uporaba »urbanega« vključuje naravo na dialektično drugačen način, ki se lahko izogne starejšim vrstam semičnih nasprotij.

Vse, kar smo do sedaj rekli, pa navaja na nujnost, da mislimo te formalne posebnosti pri Chandlerju v skladu z neko shemo, ki lahko naredi dualizme fleksibilne, medtem ko ostane do njih nezaupljiva, in ki se programatično izogne temu, da bi kakršnokoli *a priori* vsebino pripisala pogojem, ki so bili doslej vnaprej določeni s takšnimi nasprotji, kot sta subjekt in objekt ali narava in kultura. To pa je prav program Heideggerjeve filozofske »revolucije«, in upam, da ne bo razumljeno kot ideološka podpora tej filozofiji, ko pravim, da se kaj lahko izkaže, da njena spekulativna mašinerija – še posebej, kot jo lahko srečamo v razpravi *The Origins of the Work of Art (Izvor umetniškega dela)*¹³ – ponudi teoretsko rešitev nekaterih problemov, ki jih postavijo Chandlerjeve narativne strukture. Da smo postavili

11 Ti motivi so nekako bolj obdelani v prvi verziji te razprave, »L'Eclatement du récit et la clôture californienne«, prev. M. Mekies, v *Literature* (feb. 1983), št. 49, str. 89-101.

12 Ampak glej Banhamovo čudovito knjigo *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (Penguin, 1971).

13 V *Philosophies of Art and Beauty*, ur. R. Hofstadter in R. Kuhns (NY: Modern Library, 1964), str. 649-701.

nasproti pisca detektivskih romanov in filozofskega modreca srednje Evrope – kar očiten konservativizem visoke kulture Heideggerja samega in njegova nezaupljivost do modernosti in tehnologije kot take, če pustimo ob strani nezaupljivost do formalne in estetske reproduktivnosti, naredi še za bolj protislovno –, lahko opravičimo z drugačnega kota: to je, z načinom, kako filozofova estetska propozicija vnaprej vključi akt poetske inavguracije, ki jo želi misliti, v druge forme inavguralnega ali ustvarjalnega – v filozofsko samo, na primer, ki ponovno odpre vprašanje Biti; ali v religiozno; ali politično, kjer nov tip družbe in nova družbena razmerja najdejo sami sebe – od Romula do Lenina – utemeljene v nečem, kar lahko označimo le kot revolucionarno dejanje in prelom.¹⁴ Čeprav Los Angelesu manjka kakršnokoli radikalno legendarno ustanovitveno dejanje te vrste, nas lahko zgodovinska novost njegove strukture – ki je bila tako pogosto pripisana Chandlerju kot piscu, ki so ga pogosto imeli za epskega pesnika tega mesta – spodbudi, da preučimo ustreznost Heideggerjeve argumentacije, ki, prav gotovo, zajame veliko bolj klasične tekste iz grških templjev in bolj eksplozivno modernost Van Goghovih olj. Vendar pa se zdi, da ima vsak poskus, da bi pripoved kot tako prilagodili Heideggerjevi shemi, hkrati opraviti z nasiljem, saj (ne glede na to, kako klasična je zadevna pripoved) bi to zahtevalo dobršno mero analitične in interpretativne iznajdljivosti.

Kajti pogoji Heideggerjeve estetike – ki poskuša, kot bomo videli, vključiti in prekoračiti prostor kot tak – so še vedno izraženi s prostorsko metaforo, ki se nagiba k temu, da bi te pogoje onemogočila, da bi jim vsilila neke vrste statični položaj, ki bi lahko povzročil, da so videti bolj uporabni za likovno umetnost in arhitekturo (nekaj, česar njegovi lastni zgledi, kot

¹⁴ Derridajeva analiza tega Heideggerjevega teksta (v *La Vérité en peinture* /Pariz: Flammarion, 1978/, »Restitutions«, str. 293–436) postavlja njegovo globlje nezavedno zavezanost »reprezentativnosti« kot ideološko strukturo, v katero je ujet tudi Heideggerjev severnoameriški kritik Meyer Schapiro. Zato bi morda veljalo obnoviti zgodovinsko in alegorično raven, na kateri bi lahko Schapirov esej brali kot odločilen politični premik in spremembo. To obudi predstavo, da obutev, ki jo upodablja Van Goghova slika, morda sploh niso čevlji kmetice, temveč prej *samega slikarja*: ki tako avtoreferenčni akt nadomestijo s populističnim oziroma politično ustanovitvenim (kot pri samem Heideggerju). Schapirov preobrat tako postane nadvse značilen za to novo povojno visoko modernistično ideologijo, s katero je prej leva ameriška inteligenca zamenjala svojo politično zavezanost v obdobju hladne vojne. Ta preobrat, ki zdaj ponovno odvrača našo pozornost od slikarja samega in akta slikanja, tudi zakriva svoj odpadniški antikomunizem pod docela sprejemljivim odklanjanjem premaganih fašističnih pozicij.

smo videli, niti ne poskušajo preseči). Dejansko Heidegger utemeljuje umetniško delo (ostale inavguralne akte, ki smo jih našli, pa zgolj posledično) kot tiste, ki vzniknejo iz razpoke ali reže med Svetom in Zemljo. Mi bomo seveda poskušali to razpoko ali režo poimenovati drugače in s kodi, ki jim niso kaj dosti sorodni, vendar je že na začetku jasno, da bo takšen jezik še naprej slikal nesorazmernost na modelu gorske počti, špranje ali razcepa v ledeniku, nepremostljive tesni ali kanjona med planotama, ki se ne moreta nikoli več ponovno združiti ali celo ponovno sestaviti v enotnost ene same misli: svet jezera Fawn, tako rekoč, proti svetu ulice Altair v Bay Cityju. Vendar to še ni zadovoljujoč način reformulacije heideggerjanske »razpoke«, saj se zdi, da sta nam v njeni prvotni različici obe strani te napetosti dani kot ena sama, Zemlja, v našem prevodu pa nasprotni pojem, Svet, služi isti funkciji.

Heideggerjeva uporaba tega nasprotja, ko se dotakne umetniškega objekta kot takega, nam pokaže pot iz te dileme. Pove nam, da je materialnost objekta tista, zvočnost jezika, gladkost marmorja ali gladka gostota oljne slike, ki zaznamuje del Zemlje v objektu; medtem ko semiotične poteze dela, pomeni in pomenskost — to, kar je moč parafrazirati v verz, funkcije stavbe, objekt, ki ga imitira platno — nakazujejo del Sveta. Na tem mestu se zdi bistveno — in specifično heideggerjansko — to, da je treba nasprotje med Zemljo in Svetom razumeti kot ireduktibilno v zadnji instanci, ne glede na to, koliko je eno vključeno v drugega, ne glede na to, kako uničujoča je prevlada enega v njunem boju. Tako mora umetniško delo samo, čeprav je razstavljeno v tistem svetovnem prostoru muzeja in potegnjeno v mrežo družbenih in svetovnih razmerij — prodaje in investiranja, interpretacije in ocenjevanja, pedagogike, tradicije, reference svetosti —, vselej nekako preseči vse tiste svetovne odnose s končno in ireduktibilno materialnostjo svojega zemeljskega elementa, ki ne more postati družben; barve nikoli ne moremo v celoti narediti človeške. Na isti način, jasno, to, da se delo pojavi kot neke vrste aerolit v golem prostoru — meteor iz praznine, ki zavzame prostor, je merljiv, ima težo, je dostopen fizičnim čutilom —, ne more delu nikoli dati popolnega trdnega statusa kot stvari med ostalimi stvarmi. Dejansko bi lahko to prvotno nasprotje v Heideggerjevi estetiki alegorično brali kot zavrnitev temeljnih filozofskih dualizmov, s tem ko priznavamo nujnost njihovega obstoja in vztrajanja. Pomeni pojma Svet nas navajajo na katerokoli število idealizmov, kjer mislimo, da je bila realnost uspešno asimilirana v Duh enkrat in za vselej, medtem ko vztraj-

nost Zemlje označuje ponovno oživitev različnih materializmov, ki poskušajo uprizoriti svoj čut za krhkost pomenov v fizični realnosti s pomočjo pomena polnih besed. Ontologija, ki želi pobegniti pred ideološkim ujetništvom bodisi v idealizem bodisi v materializem, lahko potemtakem to stori le tako, da napove neizogibne skušnjave obeh in ju uporabi drugega proti drugemu v stalni napetosti, ki je ni moč razrešiti.

Predlagali bomo torej, da Svet, iz heideggerjanske perspektive, razumemo v drugačnem okviru kot Zgodovino samo, se pravi kot skup dejanj in naporov, s katerimi je človek poskušal, vse od zore človeške dobe, izvleči pomene iz meja in omejitev njihovih okolij. Zemlja pa je vse, kar je v teh okoljih brez pomena in kar izdaja upor in inercijo čiste Snovi kot take ter se razteza vse do tistega, kar človek imenuje smrt, kontingenca, slučaj, nesreča ali končnost. Za Heideggerjev predlog je značilno vztrajanje, ne le na tem, da sta ti dve »dimenziji« realnosti radikalno nesorazmerni druga z drugo in si obe nekako nista sorodni med sabo, temveč tudi na tem, da morajo filozofija in, njej sledeč, estetika ter morda celo tudi politika, zdaj najti svoj specifičen poklic, ne toliko v poskusu, da bi prikrile razliko ali jo celo mistificirale ter jo odpravile s teorijo, kot v tem, da jo zaostrijo in pustijo odprto kot končen položaj nerazrešljive napetosti. (Izogibam se besedi »protislovje«, ker se tako pogosto napačno zdi, da obljublja svojo lastno razrešitev na idealističen način.)

Iz te perspektive vznikne umetniško delo, vendar ne da bi zacelilo to režo ali celo ublažilo to, kar vidimo kot neozdravljivo rano v sami naši biti; to razpoko med Zgodovino in Snovjo ali Svetom in Zemljo. Velika ali avtentična dela (kajti Heideggerjeva estetika, tako kot estetski sistemi kot taki, nujno vsebuje normativni moment) so prej tista, katerih poklic je v tem, da držijo ti dve nesorazmerni dimenziji narazen in nam omogočajo, da ju tako gledamo istočasno v vsej njuni nespravljivi materialnosti: da zapopademo Zemljo ali snov v vsej njeni ireduktibilni materialnosti, celo in še posebej tam, kjer smo o njej razmišljali v okviru pomena in človeških ter družbenih dogajanj; in da zapopademo Svet oziroma zgodovino v njenih najbolj temeljnih zgodovinskih dejstvih, celo tam, kjer smo jo imeli za negibno naravo ali nedružbeno pokrajino. Čeprav bi mu lahko bila njegova estetska ustreznost povsem tuja in odbijajoča, je Adorno spretno ujel duha tega menjavanja-v-napetosti, ko je, v drugem kontekstu, priporočil, da naj neprestano odvajamo filozofijo od človeške zgodovine s tem, da jo ponovno premislimo v okviru naravne zgodovine, in da naj demistificiramo naše

pozitivistične vtise o naravni zgodovini s tem, da jo še enkrat premislimo skozi zgodovinska dejstva in na način družbenega¹⁵. Vendar pa pri Heideggerju, vsaj kar zadeva tiste privilegirane primere, med katere šteje umetniško delo, menjavanje postane oslepljujoča sočasnost in obe dimenziji zdaj trenutno soobstajata.

Pri Chandlerju reža, če smo jo seveda sposobni locirati, zagotovo ne more privzeti tako blage pojavne oblike, kot se pojavi takrat, ko postavimo človeško in družbeno dramo v v bistvu naravno pokrajino, še posebej, ker je bila ta pokrajina že sama povsem počlovečena s procesom urbane konstrukcije in tudi zato, ker si je družbeni sistem, ki smo ga odkrili pri Chandlerju, že sam sebi podelil prostorski izraz, tako da so osebnostni tipi vsaj že arhitekturni ali vrtnarski stili in so povezani s specifičnimi soseskami ali celo ekologijami (kot jim pravi Banham). Dejansko ni nič tako depresivno človeškega ali družbenega kot sama turistična industrija, tako da razločevalni fenomenološki »svet«, ki smo ga pripisali jezeru Fawn, ne more imeti kaj dosti opraviti s svojim preživetjem kot nečim povsem naravnim ali nečloveškim, kot nečim onstran sveta človekovih ulic in poslov ter strasti tam spodaj. Vendar je jezero Fawn v nekem drugem smislu podobno koncu poti, točki, prek katere se zdi, da ne moreta niti pisec niti lik, in ki označuje konec ceste, tako da je nekako onstran nje. Na tem mestu bi se lahko spomnili enako nepozabnega konca knjige *Zbogom, draga moja*, ki se, prav tako izražen z jezikom razdalje ali prostora, zdi, da poskuša ta jezik preseči in ga ukiniti: »Zunaj je bil hladen in zelo jasen dan. Daleč se je videlo — a ne tako daleč, kamor je odšla Velma.« (*ZDM*, XL, 233) Vendar konca poti kot take ne dosežemo zaradi tega, ker bi bilo jezero Fawn povezano s smrtjo po vzoru tega stavka; temveč prej obratno, tema smrti pridobi nazaj takšno moč evokacije zaradi prostorske posebnosti in upognjenosti jezera Fawn.

Zbogom, draga moja je na več načinov najbolj ambiciozen Chandlerjev roman, prav tako tudi najbolj romantičen; in tako ponuja prav tako obetajočo priložnost kot drugi romani, da raziščemo tisto, kar se, pri naštevanju posameznih in specifičnih epizod, zdi, da presega tisti družbeno tipološki sistem, ki smo ga sinoptično povzeli iz polaganja teh štirih romanov enega na drugega. Ta roman vključuje prostore bogatih (Graylovih, vendar ne tako v celoti izdelano kot v *Velikem snu* ali *Visokem oknu*), prostore revščine, marginaliziranih ljudi in stvari (hiša Jessie Florian); prav tako

15 O tem glej moj *Late Marxism*, str. 94 in naprej.

vključuje eno nepozabnih playboyskih vil (tisto last Marriott, katere funkcijo bi lahko umestili nekje med Geigerjevo hišo in različne zgradbe žigolovej) skupaj z običajnimi kockarskimi kazinoji, pa številne jazbine pregrehe (čudno modernistično bivališče Amthorja in Sonderborgovo »bolnišnico«), kot tudi različne policijske pisarne, vključno s tisto samega Marlowa. Vendar se je tukaj Chandler, ne vselej uspešno, skušal premakniti na nov teritorij; nerazrešena epizoda o Anne Riordan vpelje možnost romance med družabnikoma, h kateri se Chandler ne bo vrnil vse do poroke Marlowa. Medtem pa Marlowa kar nekajkrat knockoutirajo, z udarcem v glavo in z mamili, kar je Dick Powell nepozabno izkoristil v svoji filmski verziji (*Zbogom, draga moja*, Edward Dmytryk, 1944), kar pa ni povsem v skladu z nosilno vlogo razodevajoče jasne oblike, ki jo daje *off-glas*. To nam seveda lahko da naš prvi ključ za razumevanje: ko je poskušal orisati ne-zavedno, drugo zavednega opazovanja ali gledišča vpisanega v pripoved, se je Chandler vedno previdno držal na določeni generični distanci do oblike dogodivščine (kjer je junak, tako kot pri Dicku Francisu, redno pretepen, mučen, zasledovan itd.).

Hkrati se zdi, da takšni momenti — ki imitirajo smrt samo, ko zavednemu ali imenovani osebnosti dovoljujejo, da pride v stik s svojim lastnim koncem ali izginotjem — preoblikujejo prostore, v katerih se pojavljajo. Jasno je, da Sonderborgova bolnišnica ni tako metaforično zunaj sveta, vendar bo prvi primer Marlowove nezavesti pokazal to preoblikovanje celo bolj zanimivo. Vse se dogaja dobesedno na koncu ceste, na koncu slepe ulice, še nezgrajene ceste, kjer bi se morala Marlowe in Marriott srečati s tatovi, ki so ponudili prodajo žada Fei Tsu gospe Graylove. Prostor, imenovan Purissima Canyon, označuje »bela ograja, a se da peljati skoznjo« (*ZDM*, IX, 49) na koncu asfaltirane ceste; in ta bela lesena pregrada (kot nepozabna lesena ograja v Antonionijevem filmu *Povečava*), ki ni niti simbol niti kontingentni učinek realnosti, niti izrazni, semiotični ali družbeni znak, je zagotovo ena od najbolj fascinantnih stvari v celotnem Chandlerju, saj se zdi, da nekako izreka sam konec prostora samega.

Vendar, kot ve vsak bralec romana *Zbogom, draga moja*, je moč končno formo tega »končnega prostora« najti na nekem drugem mestu v romanu — v dramatičnem sklepnem prizoru na kockarskih ladjah, ki so zasidrane zunaj teritorialnih voda, ki jih zamejuje pas treh milj, in ki plovejo na odprtem morju pred Bay Cityjem. Te ladje — ogromni plavajoči kazinoji

— so dejansko najdlje, kamor lahko pri Chandlerju prideš iz Los Angelesa (z izjemo zadnjih dveh romanov, kjer se spustimo v Kansas in Mexico):

Po gladini je prihajal do nas odmev glasbe. Glasba na vodi je zmeraj nekaj nepozabnega. Zdelo se je, da se *Royal Crown* sploh ne premika in da je na svojih štirih stebrih nepremična kot pomol. Pristanišče za čolne je bilo razsvetljeno kot vhod v gledališče. Potem je vse to izginilo v mraku in pred nami se je pojavila druga, starejša in manjša ladja. Skoraj ni bila vredna pogleda. Predelana tovorna ladja z zarjavelim trupom in nižjo novo palubo, nad njo pa dva štrclja bivših jamborov, ravno dovolj visoka za radijsko anteno. Tudi *Montecito* je bila osvetljena in tudi z njene palube se je po temnem morju razlegala glasba. Razgreti parčki so potegnili zobe iz vratov, buljili v ladjo in se hihitali. (ZDM, XXXV, 196)

Čeprav se družbena razmerja na krovu ne razlikujejo dosti od tistih, ki smo jih pustili za sabo (temnolaska tu nadomešča značilen Chandlerjev tip prijaznega gangsterja z zlatim srcem), pa imata Marlowovo pustolovsko prihajanje in končni prihod tja vse mitične kvalitete nevarnega potovanja, poti v drugo kraljestvo ali svet; medtem ko se samo morje svetlika z vso tisto mineralno fascinacijo, s tisto radikalno nečloveško, hladno, celo nenaravno skrivnostjo, ki jo ocean kaže bodisi piscem, ki se, tako kot v bistvu urbani Chandler, niso specializirali za morske zgodbe, bodisi kulturam, ki niso obmorske. Rečemo lahko, da — še posebej, ker si Los Angelesa ne zamišljamo kot pristaniško mesto (v nasprotju s Hammettovim San Franciscom, ki nepozabno slavi prihod La Palome) — likvidni element tu ne obstaja znotraj narativnega sveta, da ni del njegovega semiotičnega sistema, temveč da prej leži onstran njega in ga kot takega ukinja. Potrebujemo močnejšo negacijo temu nezamisljivemu zunanjemu obrazu monade (ki smo ji lahko sami priča le od znotraj, kot celi besedi, kot prav tistemu *brez meja*), še posebej, ker je notranji sistem sam zgrajen iz množice diferenciranih negacij (tako iz nasprotij kot protislovnosti), ki so — skupaj z vsemi pozitivnimi termini (drugače rečeno, s celo zmešnjavo semičnih eksistentov) — prav tisto, kar to hladno zunanje kraljestvo zavrača in odklanja. Prav tako dejansko ni vredno uporabiti termina Drugi ali drugost, ki tako močno ponovno afirmira svoja notranja razmerja s stvarjo samo. Morje je tu očiščeno celo drugosti; in bilo bi vabljivo to povezati s smrtjo samo, s tem ne-mestom in ne-prostorom, kamor gre Velma in kjer se sanja sen velikega sna iz prejšnjega romana. Toda celo to se mi zdi kot sentimentalizem in

pripisovanje vsebine notranjega sveta ne-prostoru, čigar sama funkcija je – antisemiotična, vendar poetična hkrati – zelo natančno v tem, da oživi besedo smrt in ji da specifičen in strašljivo chandlerjevski ton.

Drugače rečeno, smrt sama je pri Chandlerju nekaj kot prostorski koncept, prostorska konstrukcija; tako kot narava, ko se na svojem najbolj oddaljenem robu – ko zre dol na neobičajne globine jezera Fawn – dotakne zunanjega roba Biti same. Tu potemtakem naletimo na delovanje drugega sistema ali dimenzije, ki je v koordinaciji, pa vendar v napetosti s prvim družbeno semiotičnim sistemom. Ta zadnji organizira ljudi in njihova bivališča v kognitivni zemljevid Los Angelesa, ki ga Marlowe pretresa, pritiskajoč na zvonce vhodnih vrat tolikih družbenih tipov, od velikih dvorcev do ropotije polnih sob na Bunker Hillu ali na West 54th Place. Vendar ta dimenzija – v heideggerjanskem jeziku tista »Sveta« – nima nobene podlage ali odziva, če ne kroži počasi v nasprotni smeri vrtenja tistega drugega, globljega antisistema, ki je tisti Zemlje same in ki lahko vključi prostor in »naravo« zgolj za ceno njene prekoračitve in njenega zavitja v njeno lastno globalno negacijo, ko jo spari z ne-prostorom zunanje meje, belo leseno pregrado na koncu sveta.

Za nazaj lahko to končno dimenzijo opazimo na različnih mestih tudi v *Velikem snu*, in ne samo na vrtnih stolpih za nafto, ki označujejo šiv med predzgodovinsko naravo in občasnimi sledovi heroične politične zgodovine v tem družbenem svetu, ki so, po dejanjih organizacije IRA Rustyja Regana ali generalovem predniku iz mehiške vojne, v stanju ali položaju, da komaj obstajajo in se oživljajo v svoji lastni dekadenci s tolikimi oblikami pregrehe. (Vendar bo to še zadnjič v Chandlerjevih delih, da bo zvenela ta otožna nota.) Toda ne uspe se nam sprijazniti s posebno formo te pripovedi, ki se sprva zdi prelomljena in štorasto razdeljena na pol, ko iskanje žene Eddija Marsa nenadoma nadomesti dokončanje zadeve Geiger, če ne vidimo, da je garaža, v kateri se skriva ubežnik, že sama še en tak prostor na samem robu Biti:

Peljal sem proti severu čez reko, naprej proti Pasadeni, skozi Pasadeno in skoraj naenkrat sem bil med pomarančnimi nasadi. Močan dež so luči spreminjale v gosto belo pršico. Brisalci so komaj dovolj čistili steklo, da se je kaj videlo skozi. Ampak tudi premočena tema ni mogla skriti brezhibne črte oranževcev, ki so se kotalili mimo v noč kot neskončne špice pri kolesu.

Avtomobili so vozili mimo z naglim sikanjem in valom umazane vode. Avtocesta je divjala skozi malo mesto, ki so ga bile le klavnice in hlevi, do katerih so rili industrijski tiri. Nasadi so se zredčili in izginjali proti jugu in cesta se je dvigala in bilo je mrzlo in proti severu so se črna predgorja plazila bliže in pošiljala oster veter, ki je bičal z njihovih bokov. Potem sta iz teme komaj zažareli dve megleni svetilki visoko v zraku in med njima je neonski napis oznanjal: »Dobrodošli v Realitu.«

Lesene hiše so bile razmeščene daleč zadaj za široko glavno ulico, potem nenadna gruča trgovin, luči blagovnice za zamegljenim steklom, pred kinodvorano avtomobili kot roj muh, temna banka na vogalu z uro, ki je štrlela čez pločnik, in skupina ljudi, ki je stala na dežju in gledala v bančna okna, kot da bi bili del neke predstave.

Peljal sem naprej. Spet so me obkrožila prazna polja.

Usoda je vse skupaj uredila. Zunaj Realita, komaj kakšna dva kilometra, je avtocesta zavila, dež me je ukanil in zapeljal sem preblizu bankine. Sprednje desno kolo je šlo z jeznim sikanjem. Preden sem lahko zaustavil, se mu je pridružilo še zadnje desno. Na silo sem zaustavil avto, pol na cestišču, pol na bankini, izstopil in posvetil naokrog z baterijo. Imel sem dve prazni in eno rezervno gumo. Ploska glava močno pocinkanega žeblja je boščala vame iz prednje gume.

Rob cestišča je bil nastlan z njimi. Nekdo jih je pometel, vendar ne dovolj daleč.

Ugasnil sem baterijo in stal tam vdihavajoč dež in zroč navzgor po stranski cesti, od koder je prihajala rumena luč. Zdelo se je, da prihaja iz strešnega okna. Strešno okno bi lahko pripadalo garaži, garažo bi lahko vodil mož z imenom Art Huck in zraven nje bi lahko bila lesena hiša. Zaril sem brado v ovratnik in krenil proti njej, potem sem se vrnil, da bi vzel prometno dovoljenje, in ga vtaknil v žep. Za obteženim pokrovom, točno pod mojo desno nogo, ko sem sedel v avto, je bil skrit predelek. V njem sta bili dve pištoli. Ena je pripadala Lannyju, fantu Eddija Marsa, druga je bila moja. Vzel sem Lannyjevo. Bržkone je imela več prakse kot moja. Vtaknil sem jo v notranji žep s cevjo navzdol in krenil navzgor po stranski cesti.

Garaža je bila kakšnih sto metrov od avtoceste. Avtocesti je kazala prazno stransko steno. Na hitro sem jo obsvetil z baterijo. »Art Huck – Popravila in barvanje avtomobilov«. (BS, XXVII, 110-111)

Dejansko bi neke druge vrste raziskava lahko želela narediti nekaj povezav med to prostorsko upogjenostjo in občasnimi pojavi Zla pri Chandlerju

(kajti niti ne najmanj originalna lastnost njegove modifikacije detektivske zgodbe je v tem, da so njegovi zločini brez zlikovcev; ali če hočete, da so zlikovci prej družbeni – policijska korupcija –, kot pa protidružbeni v običajnem pomenu te besede). Toda tu v tej oddaljeni garaži naletimo na bolj resnega Canina, ki je zastrupil Harryja Jonesa in se pripravlja, da bo mučil Marlowa do smrti. Vendar Caninova funkcija ni v tem, da bi nam končno priskrbel zlikovca in zlo, temveč prej, da, tako kot prostor sam, predstavlja drugega in negacijo tega resničnega, vendar človeškega in znotrajsvetovnega umora, ki ga predstavlja uboj Regana (in je dejansko izvor ostalih nasilnih zločinov skozi ves roman). Kar pa zadeva naravo samo – kot da oddaljeno prizorišče skrivališča ne bi bilo dovolj ter v duhu meteorologije ostalih poglavij –, to Chandler potopi v naliv in globoko na kopnem obnavlja vodni element, ki je znak nečloveške osi vsebine v teh romanih.

Na hitro bi zdaj lahko končali, saj si je naša raziskava našla odgovore; romanu *Visoko okno* (kajti z njegovimi problematičnimi značilnostmi smo začeli nekaj strani nazaj) ne uspe vzpostaviti signalnega tona ostalih Chandlerjev – kljub njegovi omembe vredni epizodni zgradbi –, ker mu povsem umanjka ta dimenzija prostorskega zunaj ali spodaj, ki ga razvijejo ostali. Ali je Chandler morda čutil, da velika višina – padec v praznino, ne z mahanjem, temveč s »kričanjem v grozi« – lahko nekako zapolni središče njegove pripovedi z nujno odsotnostjo? Vendar je primer končan in že dolgo pospravljen.

III

ALEGORIZACIJA HITCHCOCKA

Drug, precej pogost primer, je primer tistih koncepcij kina, ki si prizadevajo biti teoretične in splošne, toda dejansko sestojijo v upravičevanju danega tipa filma, ki nam je bil najpoprej všeč, in naknadnega racionaliziranja te všečnosti. Te »teorije« so često avtorske estetike (estetike okusa); lahko vsebujejo uvide precejšnje teoretične pomembnosti, a piščeva poza ni teoretična. ... Istočasno je konstituiran notranji in zunanji ljubezenski objekt, ki ga takoj potolaži upravičevalna teorija, ki gre samo onstran njega (občasno ga celo tiho ignorira), da bi ga, v skladu z načelom zapredka [the cocoon principle], čimbolj obkrožila in zaščitila. ... Privzeti zunanje znake teoretičnega diskurza, pomeni, zavzeti kos teritorija okoli oboževanega filma, vse to je tisto, kar zares šteje, zato da bi zabarikadirali vse poti, po katerih bi bil lahko napaden.

(Christian Metz, »The Imaginary Signifier«)

1

Močno interpretacijsko dejanje — v tem primeru knjiga Williama Rothmana: *Hitchcock: The Murderous Gaze*¹ — se običajno razume tako, kot da nam pripoveduje o svoji vsebini; toda lahko ga preizprašamo (kot bo primer tu) tudi glede na to, kaj nam lahko pove o *interpretaciji* kot taki, o pogojih možnosti slednje, glede na to, kar mora interpretacija pustiti zunaj, da bi vključila tisto, kar ji končno uspe vključiti in tudi glede na to, kaj ima vse to skupnega z načinom, na katerega interpretacijska operacija konstituirajo določen objekt preučevanja in določeno (institucionalizabilno) »polje« preučevanja. Slednje nameravam dojeti nekoliko drugače, ker gledam nanj iz svojega lastnega polja (čigar »objekt« je verbalna pripoved). Tako, v tem

¹ William Rothman, *Hitchcock: The Murderous Gaze* (Cambridge University Press), citati iz te knjige so vključeni v tekst.

partikularnem polju, nimam nobenih pridobljenih pravic, produkte tega polja nenazadnje včasih berem z določeno zavistjo, kakor da bi bilo lažje biti materialist, ko imaš opravka z »resnično« materialnim objektom.

Če nekoliko premislimo, »materialnost« še zdaleč ni tako koristen način razmišljanja o filmski kritiki, kot je koncept *prevoda* ali *prekoderanja*, kot tisto, kar nam omogoča meriti relativno razliko med ponovnim pripovedovanjem zgodbe nekega romana in prikazom sekvence nekega filma. Razlagalna moč je tedaj sorazmerna z distanco med dvema kodama (med estetskim in kritiškim »jezikom«). V literarnih študijah porabimo večino našega časa za distanciranje in »objektiviranje« našega subjekta študije (spreminjajoč ga, recimo, v nekaj kar se imenuje »pripoved«) tako, da bo naša kritična predelava nastopila z določeno silo ali šokom.

Po drugi strani filmska kritika konča v reproduciranju nekaterih bolj tradicionalnih literarno-kritiških problemov, zlasti problema vrzeli med delom in celoto, prisotnostjo in totalnostjo, stilom in zgodbo, skratka, med tem, kar je Coleridge imenoval domišljija in imaginacija in kar sem raje (sledječ Deleuzu in Guattariju) imenoval molekularno in molarno. Nič ni tako zelo moteče za katerokoli organsko estetiko, kot ta »metodološki« problem, ki je tudi celotna historična situacija in dilema. Paradokсно je, da je te različne »nivoje« ali »dimenzije« mnogo lažje obravnavati tedaj, ko so drug z drugim v protislovju ali ko vsaj tvorijo dve zelo različni vrsti stvari, kot tedaj, ko obstaja nek dozdevek harmonije med njimi: Conradov »imprezionizem«, njegovo produkcijo določene vrste stila, je lažje izolirati natanko zaradi tega, ker tvori nekaj relativno brez povezave z zgradbo zgodbe, ali izključeno iz nje.² Kljub temu je invencija načinov, da bi to vrzel premostili (ali celo, še slabše, da bi jo utajili), ena privilegiranih aren za interpretacijo kot bravurozno potezo (kakor bomo pokazali spodaj, Rothmanova interpretativna operacija ne bo nobena izjema). Da se analiza filma sooča z ekvivalentno vrzeljo, lahko deduciramo iz problema, kaj storiti z individualnim *kadrom* [*frame*] (ali, nekoliko drugače, z individualnim posnetkom). Gre za foneme, besede ali sentence »filmskega diskurza«? In ker niti kader niti posnetek nista kategoriji, s katerima naivni gledalec izkusi film — kaj je epistemološka prioriteta »semiotičnega« uresničenja večine samokaznujočih kader-za-kadrom analiz danega filma (preko in onstran zahtevanega ritualnega profesionalizma), v primerjavi s sugestijo Stanleya

² Glej mojo knjigo: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), peto poglavje.

Cavella (ki sledi Freudovi teoriji o sanjah), da je filmski »objekt«, karkoli se *spomnimo*, da je bil film (vključno z našimi napakami, »pomanjkljivostmi«, nadomestitvami), se pravi, njegova »pripoved«, ki si jo je prilastil spomin in jo spremenil v objekt?

Sam bi vendarle v ta »problem«, ki ni samo metodološki (ali epistemološki), temveč reflektira objektivni razvoj v svoj objekt, široko strukturalno distanco v vseh sodobnih kulturnih jezikih, distanco med mikro-tekstom in makro-strukturo, ali med »molekularnim« in »molarim«, rad ponovno uvedel Zgodovino. V tej obliki je treba to »distanco« (z vsemi metodološkimi problemi, ki jih zastavlja analizi in kritiki) dojeti kot historični dogodek, ki ga skušam – zelo nestrpno in prenačljeno, zelo dogmatično, če hočete – dojeti kot brazgotine in znamenja družbene fragmentacije ter monadizacije, postopne ločitve javnega od zasebnega v moderni, kot tisto, kar ne more drugega kot izkazovati svoje sile na kulturni produkciji obdobja. Kakorkoli že, film nam takšno historično perspektivo nalaga na dvojen, dvojno zapleten način: zaradi notranje logike notranje evolucije in razvoja njegovih lastnih notranjih jezikov, je – od Griffitha, recimo, do Hitchcocka in naprej do Godarda in po njem – tudi sam film historično nov kulturni aparat, čigar »materialna« struktura, kot lahko pričakujemo, v svoji lastni formalni strukturi reflektira (in izraža) partikularni moment ali stadij kapitala ter s strani slednjega intenzivirano, čeravno dialektično izvorno postvarjenje družbenih razmerij in procesov.

To pomeni, da moramo kritične ali interpretacijske rešitve vedno znova preteoretizirati, v drugo kot indice historične situacije ali protislovja, in prav ta drugi moment je tisti, ki ga pogrešamo v Rothmanovi stimulatívni knjigi (kakor tudi v mnogih drugih?). Nemara lahko to, kar pri tem pogrešamo, preden damo polno priznanje njenim pozitivnim dosežkom, na hitro prenesemo iz dveh perspektiv. Vprašanje *žanra*, na primer, kot eno izmed vselej privilegiranih posredovanj med formalnim in historičnim, je tu relativno zapostavljeno (izvzemši vznik »romance«³): razume se, da kritika žanrov ne vsebuje čiste klasifikacije ali tipologije, temveč prej tisto precej drugačno reč, namreč rekonstrukcijo *pogojev možnosti* danega dela ali formalne prakse. Torej ne gre toliko za vprašanje »odločanja«, v kateri žanr spadajo Hitchcockovi filmi, temveč za rekonstrukcijo žanrskih tradicij, povezav in surovih materialov, brez katerih se je, v specifičnem momentu

³ Glej: Rothman, *Hitchcock*, str. 133-134.

njihove historične evolucije, lahko sama po sebi pojavila ta edinstvena in »ne-žanrska« reč, imenovana Hitchcockov film.

Žanr funkcionira zato, da prepreči postavljanje neprijetnih ali nezaželenih vprašanj (je tako kot »kader«, glede na bralčeve ali gledalčeve interpretacijske skušnjave): najočitnejši primer tega je, v žanrih, ki so v nedvomnem razmerju do Hitchcockovega dela, »pomen« umora – tema, problem ali predmet, s katerim si (bodimo odkriti) v naših normalnih vsakdanjih življenjih ne delamo pretiranih skrbi. Da bi nas ta »topika« zanimala, je torej potrebna določena količina opravičila, kar pomeni določena količina metafizične racionalizacije (tj. »Umor je prava metafora človeškega bivanja« ali »New York je džungla«). Funkcija žanrskega kadriiranja je, kakor v »skrivnosti umora«, odvezati bralca, prav tako kot pisca, potrebe po taki racionalizaciji; žanrsko pravilo je, da je osrednjost »umora« čista konvencija, mi pa bomo vnaprej predpostavili, da je ta topika »pomembna« in jo izvzeli iz tega njenega mesta.

Iz tega žanra in iz teh konvencij ponovno izstopamo še enkrat takrat, ko postanemo razdražljivi ob neopravičeni (ali neopravičljivi) funkciji teme umora v umetnosti, kot je Hitchcockova, in si sedaj postavljamo novo interpretacijsko nalogo odkriti »pomen« tega motiva (»povezava med umorom in poroko je ena velikih Hitchcockovih tem«, Rothman, str. 53: glej spodaj). Na tej točki bi vendarle morali razlikovati različne vrste ali celo koncepte samega »pomena«: »simbolni« pomeni, na primer – kjer imata bodisi metafizika bodisi avtorska intenca moč, da »vsilita« dani pomen temu, kar je drugače naključni košček surovega materiala –, morajo biti, bi lahko rekli, radikalno ločeni od vsaj dveh drugih tipov pomena (ki sta lahko v pričujočem primeru koordinirana): namreč od genealoškega tipa, v katerem »umor«, kot del Hitchcockovega historičnega in surovega materiala, štejemo za element njegove lastne situacije in dileme, s katero se mora sam nekako soočiti; in od »omogočujočega« ali »pogojujočega« tipa, v katerem edinstvene zaznave in »pomene«, ki jih najdemo pri Hitchcocku, iz nekega razloga štejemo za edinstvene posebnosti njegovega pripovednega in formalnega aparata (vključno s konvencijo »umora«).

Zgoraj omenjeno lahko sedaj nekoliko posplošimo, tako da problematizacija interpretacije, ki jo implicira, postane historična dilema v pravem pomenu besede. Na tem nivoju abstrakcije bi lahko pričeli s fragmentacijo in privatizacijo individuov v sodobni družbi ter z atomizacijo vseh doslej obstoječih form skupnosti ali kolektivnega življenja (vključno z

vrednotami in skupnimi jeziki takih skupin). Zaradi tega postane recepcija objekta individualnih umetnosti rigorozno nominalistična, skupnih konceptualnih motivov (simbolov, »vrednot«) ne moremo več predpostaviti in jih imeti za gotove. Tej situaciji se lahko umetnik prilagodi s produkcijo »odprtega dela umetnosti«, objekta, ki ga lahko uporabi kdorkoli tako, kakor se mu zdi primerno. Nek tak objekt ne izbira vnaprej svoje publike (kot edinih, ki delijo to ali ono konvencijo ali pomen); je naključno, po želji, zakodiran. Čeprav je umetnik enako nominaliziran (situacijsko-specifično, historično in družbeno oropan vseh zahtev po, ali možnosti, univerzalnosti), pričenjamo s premislekom produkcije zasebnih pomenov v umetnini. To je točka, kar je dovolj paradokсно, ko film, kot kulturni jezik in aparat, ki se je pojavil v dvajsetem stoletju, zadobi pomemben historičen pomen. Zato je, kot nas je podučil Metz, resnično zelo nenavaden jezik, »jezik brez leksikona« (»to ne pomeni, da filmskemu izrazu manjka katera vrsta vnaprej determiniranih *enot*, temveč so te enote, kjer obstajajo, prej strukture konstrukcije kot pa vnaprej obstoječi elementi vrste, ki jih priskrbi slovar«⁴). To pomeni, da so zvrsti zasebnega jezika (posebni označevalci, ki funkcionirajo kot lacanovski »prekrivajoči šivi«), na katere smo se navadili v literaturi visokega modernizma, v tem primeru nekako avtorizirani s pravo naravo samega kinematografskega aparata. Celoten Hitchcockov opus postane tedaj neki neizmerni zasebni jezik, brezmejna veriga »zasebnih« označevalcev, ki je kljub temu postala javno in kolektivno dostopna (in znotraj katere, paradokсно, na neki drugi ravni starejši modernistični »zasebni označevalci« zopet izstopijo: Rothman je zlasti dober pri dveh teh »vkodiranjih« pri Hitchcocku: strateški uporabi splošnega posnetka in celo bolj značilnem vpisu različnih navpičnih pregraj v kader, katerih avditivni ekvivalent – staccato trkanje – je prav tako identificiran⁵).

Interpretacijski problem pa je vendarle, da so še celo taki zasebni jeziki rezultat *prekodiranja* prej obstoječih označevalcev, ki nadaljujejo z vleko delovnega vlaka podedovanih (in kvazi – ali pseudo – univerzalnih) pomenov za njimi, kar mora kritik nekako »upravičiti«. To je tako, kakor da bi imel interpretacijski proces za svojo bistveno funkcijo dokaz, da danemu gledalcu-bralcu, ob recepciji tega partikularnega estetskega ob-

⁴ Christian Metz: *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, prev. Britton, Linda Williams, Ben Brewster in Guzzetti (Bloomington: Indiana University Press, 1982), str. 212.

⁵ Glej: Rothman, *Hitchcock*, str.27, 317; in str. 33 in 353 op. 3.

jekta, ni potrebno ustvariti partikularnega prepričanja-sistema dogme. Če moraš biti, da bi dojel poanto filma, marksist, freudovec, teolog, liberal »New Deala«, konservativec ali karkoli drugega, potem je tu nekaj »nečistega«: »čisti« filmski jezik bi moral biti razumljiv, drugače rečeno, tisto, kar ne zahteva ideoloških predpogojev. Toda to pomeni, kot bomo videli kasneje, da neustavljiva skušnjava interpretira, da bi rešil delo, sprevrne vse preostanke vsebine nazaj v čisto formalne fenomene ali procese.

A omenil sem tudi drugi možni pristop k Hitchcocku, ki po mojem mnenju Rothmanovi knjigi umanjka, ki pa bo odprl koristno perspektivo, v kateri jo bomo ocenili: gre za povezavo z načinom videnja in uporabljanja Hitchcockovih filmov, kar nam mora, kakorkoli že nedopustno, nekaj sporočiti o njihovih objektivnih lastnostih, drugače rečeno, o njihovi objektivni zmožnosti, da so lahko, na ta partikularni način, napačno interpretirane in zlorabljene. Toda v času, o katerem govorim, še ni bilo nobenih »resnih« interpretacij Hitchcocka: resnično prva, kolikor vem, je bila Rohmer-Chabrolova hipoteza iz leta 1957, da so njegovi filmi, ker je bil Hitchcock anglo-katolik, govorili o grehu in izpovedi v duhu Grahama Greena. Če bi parodirali filozofe, bi lahko rekli, da vsebina »interpretacije« spreminja pomen in funkcijo te posamezne besede »o«, besede, ki ni igrala nobene posebne vloge v obdobju, ko je »Hitchcock« enostavno pomenil neko vrečo trikov, na primer prizor na teniškem igrišču v *Tujcih na vlaku* (1951; zaradi ubogajočega premikanja glav publike se zdi norčevo nepremično bolščanje kot zoomiran posnetek), ali (nemara bolj ponarejeno) daljevska sekvenca v *Uročenem* (1945), ko se v trenutku prvega poljuba v ozadju nenavadno zibljejo odprta vrata. Zaradi teh kratkih okraskov, teh epizodnih drznih trenutkov si žel gledat Hitchcocka, kakor si, v upanju, da boš našel sekvenco sanj, ki bi bila do neke mere podobna tisti v *Los Olvidados*, preiskoval nadaljne Buñuelove filme (1950; drugi avtorji tega velikega obdobja avtorjev so bili malo manj mehanični, četudi je bila vselej tu famozna nema sekvenca Bergmanove *Gole noči* (1953)).

Nič ni moglo biti bolj oddaljeno od tedaj veljavnih Novih kritičnih idej dobrega branja — namreč od odgovorne in hierarhično enotujoče ali organske interpretacije — kot ta selektivnost, ki je dokaj pogosto spominjala na oplenjeno škatlo čokoladnih bombonov, skrivno zamenjevanje nezaželenih okusov z njihovimi nadomestki, ki smo jih pri preverjanju nespretno preluknjali s palcem. Toda teoretski uvidi niso bili popolnoma odsotni iz takšne »kritiške prakse«: v prvi vrsti smo medlo čutili privilegir-

ane funkcije določene formalne prisile kot pogojev možnosti teh momentov filmske »dekoracije«. Zares, zdelo se je, da je prisila — kakor v enotnostih francoske klasične tragedije — razložila tudi vztrajanje forme thrillerja, kakor tudi Hitchcockove dopolnilne igre (najbolj dramatično v enem samem, sklenjenem travellingu v *Vrvi* (1948) ali v nevmetljivi kratkotrajnosti jesenskega listja v *Težavah s Harryjem* (1956)).

Ta zaznava ni bila napačna, a jo je bilo potrebno spraviti v bolj dialektično povezavo z vsebino fragmentacije same. Seveda, gledano za nazaj, preseneča način, na katerega so veliki inozemci, veliki evropski izgnanci — Nabokov in Chandler prav toliko kot sam Hitchcock — uporabljali razstavljanje, ameriško bedo so namreč razgradili v skrbno kadri-rane, diskontinuirane epizode, včasih reducirane tako kakor posamične sekvence, ki so potem veljale za kader, ki je varno shranil njihove estetske hobije. Teško si predstavljamo ameriškega umetnika, ki bi »neizčrpno bogastvo« ameriškega vsakdanjega življenja pozdravljal z istim navdušenjem; po drugi strani pa bi lahko ugovarjali, da je miniaturizirajoča navada izgnancev omogočala, da se nekaj pokaže in da videti o vsakdanjem življenju samih Združenih držav, na kar pa se imanenca domačina, pod ropotajočo senco el. vlaka, ni bila zmožna estetsko osredotočiti. To je povezano z nevidnostjo vsakdanjega življenja kot takega, z načinom, da se nenavadni objekt, ne kot obrobni ali stranski učinek, temveč tedaj, ko ga skušaš narediti za središče svojega pogleda, razprši. In prav na ta problem — problem predstavitve vsakdanjega življenja, in še zlasti ameriškega vsakdanjega življenja, je tisto, na kar meri znamenito Chandlerjevo pismo:

Pred davnimi časi, ko sem še pisal za ceneni tisk, sem v neko zgodbo postavil nekaj podobnega tejle vrstici: »Izstopil je iz avta in se sprehodil čez pločnik preplavljen s soncem, dokler ni na njegov obraz, kakor dotik hladne vode, legla senca platnene strehe vhoda«. Ko so objavili zgodbo, so to vrstico vrgli ven. Njihovi bralci niso cenili stvari te vrste — samo zadrževala je akcijo. Hotel sem jim dokazati, da se motijo. Moja teorija je bila, da bralci samo *mislijo*, da jih ne zanima nič drugega kakor akcija, da pa je bila zares, čeprav tega niso vedeli, stvar, za katero jim je šlo in za katero sem si tudi sam prizadeval, stvaritev emocije s pomočjo dialoga in opisa.⁶

⁶ Raymond Chandler, *Selected Letters*, ur. Frank McShane (New York: Columbia University Press, 1981), str. 115.

Če Chandlerjev jezik nekoliko prilagodimo, lahko iz te refleksije izpeljemo celotno teorijo — enako poučno v primeru Hitchcocka in Nabokova — o umetniški reprezentaciji vsakdanjega življenja preko ovinka in s strani, kot da je izven kotička očesa. Pogoj tega je dozdevna fiksacija publike na »molarno« pretežno zgodbe, na skrivnostno pripoved, na »suspens« in makro-časovnost. Recept ima nekaj skupnega s proustovsko posrednostjo [indirection], z nerazločnostjo proustovskega sedanjika in je tudi deležen njene izvorne situacije, ki sestoji v potlačitvi zaznave in v nezmožnosti živeti vsakdanje življenje samega sedanjika: to zadnje lahko postane vidno samo takrat, ko umetnikov uradno povzdignjeni prst prepovedi pritegne in angažira publikin »esprit de sérieux« (celo, če je to zadnje čista »diverzija« in »zabava«), tako da druge, radikalno različne vrste zaznav postanejo komajda še tolerirane v dekorativnem polju okoli »zgodbe« ali prave »akcije«.

Ker je izkustvo vsakdanjega življenja najverjetneje na neki temeljni način v razmerju do urbanega (v vsakem primeru je jasno, da je *pojem* vsakdanjega življenja zelo tesno povezan s pojmom mesta, kakor se pojavi v poznem devetnajstem stoletju), bi bilo najprimerneje, da ta estetski problem izrazimo s pomočjo naših vtisov o mestih, ki so razvpito razdruženi ali naključni, razpeti v veliko kvalitativno lestvico med osebnim ali zasebnim in javnim, anonimnim, institucionalnim ali stereotipnim spominom, in tako očitno niso najbolj neposredno primeren surov material za umetnino.

Zato, da bi omejili evokacijo mesta, kot je San Francisco, na njegov dramatični pejzaž, moramo dejansko privilegirati tip vsebine ali surovega materiala, ki je nekaj bistveno več od našega izkustva razglednic ali turističnih plakatov. Poizkus, da bi umestili osebno posredovanje takega materiala (ali, če uporabimo drugačno terminologijo, da bi v ta material umestili individualni subjekt), vsiljuje operacije, ki so tako neosebne kakor anonimne, recimo, tehniko parkiranja vašega avtomobila na strmem bregu, prilagajanje kolesa smeri robnika, odvisno od tega, v katero smer je avtomobil obrnjen. To niso ravno najbolj obetajoči motivi za neki estetski tekst v kateremkoli mediju, kajti, kot kaže, tudi niso na presečišču z drugimi potezami San Francisca, ki bi jih radi evocirali — na primer dvo- ali trinadstropne lesene hiše, ki dajejo obiskovalcu tako mogočen vtis kulture vsakdanjega življenja, iz katere je ona ali on izključen(a) (»vsakdanje življenje« je vedno vsakdanje življenje *drugih* ljudi) —, mreža mestnih opravil, nič manj privatiziranih od tistih na Vzhodni obali, toda nekako bolj vidnih, saj lahko vidimo v kuhinje teh ljudi ali skozi njihova zgornja okna.

Sončna svetloba je še ena distinktivna poteza, ki bi jo lahko zahtevali, da bi pravično opisali San Francisco: na neki enkratni negativni ali privativni način, v pomenu, s katerim prej zaznamuje zgolj odsotnost menjav letnih časov na Vzhodu (in učinke le-teh, kot sta ekstremna vročina ali močno sneženje, na vsakdanje življenje), kot pa prisotnost distinktivnega in radikalno različnega življenja v naravi, kakor bi bilo v primeru Južne Kalifornije.

Če se sedaj omejimo na te, že tako ali tako relativno nesorodne poteze (in mnogo več jih je očitno verjetnih), potem prvotni problem, ki ga postavljajo, sploh še ni najbolj primeren način za *izražanje* takih izkustev – kajti ta problem predpostavlja, da so bile te poteze že transformirane v osebna izkustva, občutke in zaznave individualnega subjekta, kar bi tedaj lahko (razočarujoče!) izrazili v formi naključnega vtisa, ki ga spremlja neka »refleksija«, kakor v neke vrste dnevniku. Dosti prej, preden smo dosegli to točko, na kateri kaže, da so takšne »objektivne« poteze tega mesta že prodrle v osebno izkustvo in se v njem asimilirale, bi morali postaviti ali vsaj skušati locirati prostor, v katerem bi se vse našteje distinktne poteze križale: po našem zgornjem mnenju, spadajo v dve razločeni skupini, po eni strani so v povezavi z ulicami in transportom, po drugi, z nastanitvijo.

Tako bi se potem samo od sebe predlagalo neko »objektivno« mesto srečanja teh dveh potez, namreč *pločnik* – neke vrste mejno področje med javnim in zasebnim, prostor transformacijskega in transkodirajočega gibanja od bivanja do transporta, nekaj, kar zlasti močno občutimo v San Franciscu, v prehodu s hišnih tal na strmino ulice zunaj, področje, ki kljub vsemu ostaja bistveno pešaško. Tudi tu bi se morali skušati upreti neposredni skušnjavi, da bi vse to formulirali v terminih estetskega *izraza*, kakor da bi primerna kombinacija zaznave in verbalnega daru zadoščala, da bi s to ali ono *mot juste* nesporno izrazili svojski mišični krč na nogi, toplino sončne svetlobe na obrazu navkljub svežini zraka ulice pred teboj, proti kateri se spuščaš. Toda ta rešitev predpostavlja estetiko, ki je nekaj več kot zgolj imenovanje, kakor da bi za kompleks kombinacij občutkov obstajala možnost nekakšne povečane verbalne mešanice, ki bi lahko nadomeščala nekaj takega, kot je samostalnik. Ni jasno, ali je bila taka estetika sploh kdaj koherentna ali je imela kakršnokoli večjo praktično uporabnost: gotovo je vsaj to, da sploh ne ustreza postopkom piscev, ki bi jih bil kdo v skušnjavi vzeti za modele take situacije. Proust, na primer, nikoli ne »podaja« kompleksnega občutka ali vtisa te vrste v neposrednem, frontalnem napadu; bodisi opiše metaforični termin objekta, za katerega gre, bodisi vstavlja

zaznavo kot prelom v kontinuiranosti navade, tako da pripovedovana zgodba ni zgodba same zaznave, temveč prelom v različnem kontinuumu (tako kot nas takrat, ko stopamo po stopnicah mestne hiše na Manhattnu, nepričakovano pridih morskega zraka prisili, da »pomislimo« na San Francisco). Triki in posrednosti tega — Proustovega genija, ali še boljše, njegova umetnost, ne sestoji v njegovi sposobnosti »podati« take občutke, temveč v izogibanju, da bi to storil.

Po drugi strani, bi lahko dilemo »izraza« prav tako verodostojno (in mnogo bolj historično) videli kot simptom naraščajoče distance med subjektom in objektom v sodobni družbi tako, da je marsikdo v skušnjavi, da bi prepustil subjekt samemu sebi in si prizadeval za objekt, v vsej njegovi prozaični in mehanični kompleksnosti. Več natančnosti in konkretnosti, na primer, pridobimo, če se spomnimo, da pločnik San Franciscu tudi ni izključna lastnina pešca, ampak je prav tako značilno prostor, na katerem so podnevi občasno parkirani zasebni avtomobili tako, da jih moraš obiti, bodisi tako, da stopiš ven na ulico, bodisi, da premagaš prostor, kar ga je najemnik ali lastnik pustil med prednjim delom vozila in garažnimi vrati. Kar je kakorkoli eksistenčno neprijetno, je lahko estetsko prednost, ker je ta zapreka, v polnem pomenu besede, kondenzacija, ki zbližuje vse naše teme (hišo, strmino, ulico z avti). Zakaj hoja okrog teh parkiranih avtomobilov v San Franciscu pomeni zame neko razliko, nekaj, česar ni najti v podobnih priložnostih v drugih mestih ali velemestih?

Ne gre samo za to, da je iz nekega razloga to, kar je v drugem prostoru naključno, tu običajno, gre tudi za to, da me ovinek vrača v stik — ko lahko švignem mimo! — s kovinskimi garažnimi vrati, ki so vsaj nezavedno bolj vznemirljiva kot čvrsto zidovje običajne zgradbe. Imamo vtis (ali se potemtakem vračamo k vtisom?), da bi se, če bi se iz kateregakoli razloga odprla ena od teh garažnih vrat, nedolžni pešaški očividec izpostavil nevarnosti, da ga uklešči med motorni pokrov avtomobila in vrata njegove prazne garaže. O vsem tem je naše nezavedno resnično skromno informirano in verjetno je, da ta dvižna vrata nikoli ne prepotujejo pravilno poti v prostoru nad pločnikom. Kako bi bilo *to* možno, si lahko potem tudi (verjetno) razložimo z nenavadno potjo kovinske ročice, na katero so pritrjena, eno izmed konstrukcijskih skrivnosti kolenske geometrije nam neznanega tipa, pri kateri pritisk v eno smer povzroči cik-cakasto gibanje vračajoče se sile vzvoda v drugo. To zapletenost vsebuje dopustnejša uganka mehanizmov, ki delujejo na daljavo. Prenosljiva in od njih ločena škatlica nam omogoča

zamenjavo televizijskih kanalov ali pa možnost, da celotno reč ugasnemo, oboje lahko opravimo izključno iz svoje postelje. Gumb servo-mehanizma dviznih vrat ni samo podoben, temveč zavzema v nezavednem isto tipološko zarezo (samo dva znana primerka!) kot daljinski upravljaliec-iskalec televizijskih kanalov, s to razliko, da lahko slednji imenitneje obvladuje zunanji prostor, na primer takrat, ko uprizori veličastno harmonijo med cadillacom, ki vstopa na ulico in garažnimi vrati, ki se v daljavi počasi spuščajo. To sicer ni tako elegantno kot sidrišče prekoceanske ladje ali Concorde v letu, a je nemara značilneje za tretjo tehnološko dobo in, še več, mnogo bolj skulpturalno za mestni prostor, ker gre za povezavo slednjega z dvema pripravama in tako prej za organiziranje večdimenzionalnega dogodka, kot pa za določujoč stil *posamičnega* objekta v gibanju skozi praznino. To bi bil potemtakem način zaznavanja mehanizma garažnih vrat s pomočjo »sublimnega«, kjer bi pešček strah pred odprtimi vrati nad njim ustrezal bodisi farsu bodisi *filmu noir*.

Vsem tem povezavam in zapletenim skrivnim nitim sem sledil zato, da bi potrdil škandalozno (ali nemara groteskno) trditev, namreč, da je »vsakdanje življenje v San Franciscu« predvsem *to* — odpiranje dviznih garažnih vrat in pločnik na strmem bregu, skupaj s trnadstropno hišo, z avtomobilskim prometom, ki šviga po hribu in preko njega. Predvsem je pomembno poudariti neosebno ali postvarjeno cono tega, kar je samo na drugoten način osebno izkustvo: prav tako, kot je dokaj redko, da nekdo razvije svoj osebni stil ravnanja s konzervami ali gospodinjskimi aparati. Po drugi strani pa bo tu, dokler ne postanemo angeli ali dosežemo Utopije, nujno vztrajalo jedro čisto materialne in anonimne, rekel bi proti-osebne prisile, ki spremlja naše lastno osebno občevanje z urbano-industrijsko pokrajino.

Slednje nikoli ne more biti *transparentno* — kot zasebno ali osebno »psihološko« izkustvo (nekaj, o čemer razmišljamo kot o »resničnem življenju«) —, toda to kljub temu še ne pomeni, da takšne dejavnosti ne prenašajo cele kopice ali konstelacije pomembnih tem. Nekatere smo tu že razvili: zasebno proti javnemu, razpoke med temi prodročji, sedimentacija transportne mašinerije sedaj starejše raznolikosti (notranje izgorevanje motorja), mehanizmov, ki delujejo na daljavo, dveh vrst prostora, prostorov, v katerih bivamo, in prostorov, v katerih potujemo, »krik na ulici« proti temačnemu miru opremljenega interierja. ... Kljub temu je paradoks v tem, da več ko podelimo pomena (alegoričnega ali drugačnega) inertnim

mehanizmom, anonimnim praznim pločnikom, golim fasadam, ki pripadajo nekomu drugemu; lažje si potem taki »simboli« omogočijo inkorporacijo v umetnino.

V estetski prilastitvi takega materiala sta potemtakem postavljena dva različna problema: material ne sme biti dejansko osiromašen do točke »ko nekaj pomeni« v transparentnem, abstraktnem ali osnovno simbolnem smislu, a se mora tudi izogniti estetskemu ali osebnemu izrazu, kakor takrat, ko skušam podati »moj« New York tako, da evociram gladko napredovanje in norenje avtomobilov z ene velikih sever-jug avenij Manhattna na drugo, kar opazujem z določene distance, ali »moj« Pariz, ki ga izražata prožen vpliv tlakovanega dela bulvarja na francosko vozilo in novo brnjenje pnevmatik na tlakovanih kamnih.

Vendar obstajajo drugi načini za izražanje teh materialov vsakdanjega življenja, o katerih smo rekli, da so nekaj takega kot »mrtva točka« v središču naše lastne sedanosti, našega lastnega izkustva: objektivna realnost, v katero ne moreš neposredno gledati, ne da bi jo razstavil na njene elemente, ki pa se trmasto rekonstruira v kotičku očesa, ko slednjega formalno fiksira *nekaj drugega*. Na formo, ki bi jo ta proces privzel v kulturi, napeljuje Hitchcockovo delo (toda ne samo to delo). Primer San Francisca sem si tako izčrpno privoščil zato, ker je natanko ta material tisti, ki ga Hitchcock uporabi v svojem zadnjem filmu *Družinski zaroti* (1976) – eni od dveh velikih Hitchcockovih evokacij San Francisca (druga je kajpada *Vrtoglavica* [1958]). Ne spomnim se Hitchcockove filmske upodobitve Los Angelesa (izvzemši mehanični uvod *Saboterja* [1942]), a ena izmed dimenzij njegovega dela, ki je zame pomembna (in jo skoraj popolnoma preze Rothmanova knjiga (1969) in večina drugih o tem režiserju), je intimno razmerje med filmi, vsaj ameriškimi, in prostorom kot takim ali urbanim: Quebec (*Spovedujem se*, 1952), Phoenix (*Psycho*, 1960), Bodega Bay (*Ptiči*, 1963), Vermont (*Težave s Harryem*), Harlem (*Topaz*, 1969), kaj šele francoska riviera (*Ujeti tatu*, 1955), Covent Garden (*Frenzy*, 1972) ali Albert Hall (*Mož, ki je preveč vedel*, 1956), da ne omenjam polj na srednjem zahodu (*Sever-severozahod*, 1959), v Vhodni Nemčiji (*Raztrgana zavesa*, 1966) ali vrha gore Rushmore (*Sever-severozahod*).

Družinska zarota nam omogoča pričati mehanizmu, četudi v majhnem obsegu laboratorijske situacije, s katerim thriller povzroči sekundarno reprezentacijo vsakdanjega življenja, tako da absorbira svojskost dviznih garažnih vrat in iz tega naredi pravo zgodbo, izkoristi sublimno tesnobo, ki

jo izzovejo vrata brez oken, tako da na ulici nadomesti telepatsko junakinjo, medtem ko notranji strateški prostor zaznamuje talka v kleti. Veriga asociacij, ki smo jo raziskovali v povezavi s pločnikom San Francisca in njegovimi mehaničnimi dodatki, je tako tu prenesena na lokalne (in »degradirane«) peripetije suspenza. Slednje načinu artikuliranja pomenov prostora vsakdanjega življenja kot takega ne dodaja ničesar zares, to bi nas odvrčalo od vsake forme pozornosti (estetske ali sociološke) do vsakdanjega življenja, kolikor se vsaj spomnimo Chandlerjeve ocene forme reprezentacije, ki operira natanko z odvrnitvijo. Tedaj pričnemo občudovati Hitchcockovo oko za svojsko nevidne, a kljub temu materialne zaplete [nodes], v katerih lahko detektiramo vsakdanje življenje: oko in nepremični pogled, ki nas vedno bolj vztrajno fiksira in izključi iz v nekem trenutku nebstvene dinamike zgodbe, na način Brunovega bolščanja iz poceni sedežev na teniškem igrišču (v *Tujcih na vlaku*), kar bi lahko imeli za njegovo alegorijo.

2

Rothmanov pristop je nagnjen k postvarjenju svojega predmeta na ravni »avtorja« genija, tako da nikoli ne dosežemo točke, kjer je genij dojet kot zmožnost registrirati in obdelati določene vrste surovega materiala z redkim optičnim ali zvočnim dometom tako, da lahko iz naše diskusije forme, brez kakršnihkoli prisilnih ali nerodnih premikanj prestav, preidemo na diskusijo vsebine. Pet sijajnih branj Hitchcockovih filmov, ki nam jih daje ta pristop — in kar ustvarja željo po vsaj še enem več, nemara celo za nekakšnim morebitnim »celotnim« Hitchcockom, ki bi bil podoben Bethovnu Donalada Toveya —, je seveda zgrajenih z gledišča Rothmanove lastne interpretacije Hitchcocka kot »resnega« umetnika, osredotočenega na izdelavo filozofskih (in »psiholoških«) »stališč« o zlu, stališč, ki jih bolje avtorizirajo *Najemnik* (1926), *Umor!* (1930) in *Senca dvoma* (1943), kot pa, recimo, *Sever-severozahod* ali *Lady izgine* (1938). Toda preden sploh pridemo do vsebine teh interpretacij, moramo podati nekaj predhodnih pripomb o načinu, na katerega »strategija povsebinjanja«, ki vse to uokvirja v terminih Hitchcockovega »genija«, vpliva tudi na formo Rothmanovega eseja: kakor da bi osredotočenje njegovih analiz na to, kar se trenutno imenuje fenomen »mojstrstva« v Hitchcocku, s pomočjo zrcalne drame same kritike, pripeljalo do analognega »mojstrstva« v Rothmanovem bra-

nju – predpostavka impresivne, čudovite, pogosto celo zavidljive avtoritete, kar je tudi intelektualno in teoretsko moteče in ki jo želim tu preizprašati (ker bo postalo očitno, da bodo »odgovorne« organske interpretacije te vrste povzročile mešane občutke v nekom, ki je znan po paberkovanju poant iz teksta, in tudi v nekom, za kogar je postvarjenje in fragmentacija realno družbena, kakor tudi estetska rešitev.⁷)

Rothmanova knjiga je, kakorkoli že, več kot le zbirka analiz: pripoveduje zgodbo in oblikuje evolucijo ali pot od *Najemnika* – vzeto kot prvo, že zrelo stališče Hitchcockove tematike in estetike (»ne vajeniško delo, temveč teza, ki dokončno utrjuje Hitchcockovo umetniško identiteto«, str. 17) – vse tja do *Psycha*, ki zaznamuje »konec obdobja filma, katerega dosežke povzema tudi *Psycho*, in smrt Hitchcockovega filma« (str. 255). Izbira odločilnih eksponatov nato izdvaja Hitchcocka kot precej različnega od Hitchcocka pustolovskega thrillerja (kljub temu je v osrednji analizi strateško priznan formalni prispevek *Devetintridesetim stopnicam* (1935)); različen tudi od psihoanalizirajočega ali globinsko-psihološkega Hitchcocka *Uročenega* ali *Marnie* (1964) in končno razločen od samo-transcendirajočega Hitchcocka *Vrtoglavice* (»Hitchcockova mojstrovina do danes in eden izmed štirih ali petih najglobjih in najlepših filmov, ki nam jih je doslej dalo kino«⁸), ali *Ptičev* (katerega izbor kot temeljnega ali finalnega

7 Knjiga Raymonda Durnata: *The Strange Case of Alfred Hitchcock; ali, The Plain Man's Hitchcock* (Cambridge: MIT Press, 1974) je po mojem mnenju edina knjiga, ki je primerne kvalitete (če ne štejeemo pomembnih člankov Raymond Bellourja) in, v mnogo pogledih, pomembna korekcija Rothmanu: prvič, zaradi Durnatovega skepticizma do Hitchcockove globine (»Potemkinove podmornice – flota periskopov brez ladijskih trupov«); drugič, zaradi njegove (predstrukturalistične) pripravljenosti, da se ukvarja z idejo, da bi bilo lahko Hitchcockovo delo, prej kot »izražanje« posamične koherentne ideologije ali filozofije, dejansko nek »prostor« v katerem se giblje množica nekompatibilnih, nekonsistentnih, včasih celo kontradiktornih ideologij; in tretjič, zaradi njegove občutljivosti za nekaj, za kar je Rothman (in mnogi drugi primerljivi ameriški intelektualci in kritiki) skoraj popolnoma barvno slep, namreč družbeni razred. Zaradi posamičnega primera, ki zbujajo pozornost, njegovo celotno branje *Najemnika* preoblikuje dejstvo, ki ga Rothmanova dovršena analiza nikoli ne omeni, namreč, da je »najemnik« obiskovalec iz višjega razreda v Daisinem miljeju in da je njuna romanca med-razredno »bratjenje«. Durnant je eden redkih Angležev, ki so pisali o Hitchcocku in zato bi lahko, a priori, pričakovali, da pripravneje čuti razredne vibracije v Hitchcockovem delu, kot bi jih lahko občutili ameriški ali francoski gledalci. Pač pa je to lahko sama po sebi zanimiva lekcija: v kulturnem uvozu in transplantaciji, v prevodu kulturnih artefaktov v druge ali tuje nacionalne situacije, je tisto, kar se najslabše prenaša, kar izgine ali postane nevidno mnogo hitreje kot katerikoli drugi kod ali konotacija, družbeni razred.

8 Robin Wood, *Hitchcock's Films* (New York: Castle Books, 1969), str. 71. Woodove sodbe in reakcije so mi osebno nemara, izmed vse kritike Hitchcocka, kar sem jo bral,

»Hitchcockovega filma« bi modificiral zgodbo, ki nam jo ima povedati Rothman).

Nemara se lahko tej zgodbi najbolj izvorno približamo s pomočjo precej tradicionalnega problema, od čigar permutacije je odvisna teoretska originalnost Rothmanove knjige: gre za »identifikacijo«, katere forma izvira iz Jamesovega »gledišča« in iz narave ter funkcije »ironije«, kritičnih pojmov, ki so ju v splošni atmosferi post-strukturalizma in post-modernizma vsako zase hitro dojeli kot ideološka in arhaična (vsaka zase odraža metafiziko individualnega subjekta ali celotne estetike danes zastarelega visokega modernizma).

Če pustimo ob strani *Zeitgeist*, bi bila celotna problematika identifikacije in empatije navidez podvržena nekaterim različnim nevarnostim. Če bi jo dojeli s stališča verbalne pripovedi in Jamesovega gledišča v klasičnem smislu, potem bi vprašanje naše »identifikacije« z značajem, skozi katerega oči in izkustvo dojemamo niz dogodkov, postalo usodno moralno ali moralizirajoče. V prvi vrsti gre tu za etični status lika gledišča, ki ne sme biti, da bi ne preprečil vse možnosti identifikacije, niti preveč pokvarjen niti nenaravno superioren. Obstaja možnost trajajoče [on-going] identifikacije, za katero se postopoma izkaže, da je razvita na temelju napačnih premis, poleg tega obstaja še ponujena in predložena alternativna možnost »gledišča«, ki ga zaradi svoje lastne superiornosti zavračamo od začetka, ves čas, medtem ko opazujemo akcijo skozi nezadovoljujoč medij omejenega videnja. V teh primerih se še enkrat soočamo s fenomenom ironije.

V filmu pa vizualna narava medija spreminja temeljna dejstva problema (ker je »gledišče« v najstrožjem smislu videnje skozi igralčeve oči postalo – kot v filmih Davea Delmorja *Dark Passage* (1947) ali Roberta Montgomeryja *The Lady in the Lake* (1946) – resnično zelo marginalni pripovedni postopek). Torej, kjer gre za temo *gledanja na telo* ali poteze igralca, bi nekaj takega kot celotna psihologija navidez premestila etično ogrodje bolj literarne različice problema in postavila vprašanje (enako napačno, a drugače) izraza obraza, »zrcalnega stadija«, intersubjektivnosti, in podobnega. Kar je sumljivo pri obeh, etični in psihološki perspektivi, je njuna očitna pripravljenost utemeljiti svoje analize »v poslednji analizi«, v neki koncepciji človeške narave. Od tod uporabnost nove lacanovske per-

najbližje.

mutacije vsega navedenega, uporabnost koncepta »šiva«, v katerem »identifikacija« ni toliko učinek neke a priori harmonije med mojim lastnim egom in neko zunanjo reprezentacijo identitete ali osebnosti drugega, temveč je moja mesmerizacija prej učinek praznega prostora »interpelacije«, na primer, z vračajočim pogledom, iz odprtega ekrana, od kadra do protikadra kot tega praznega mesta, ki postane ambivalentno asociiran z obema – z menoj kot gledalcem in z drugim igralcem/sogovornikom.⁹ Na tej točki se ta bolj ritmična in formalna koncepcija »identifikacije« kot procesa, ki radikalno razpusti vezi do kateregakoli danega protagonista ali zvezde, nagiba prej v likvidacijo problema kot pa v njegovo rešitev.

Na prvi pogled se zdi, da bi nas Rothmanova uprizoritev izhoda identifikacije temeljito distancirala od bolj literarnega problema gledišča: skrivnost *Najemnika* je nedvomno predmet notranjega vedenja in privilegirane informacije, toda dramatisirana je v terminih meja samega vizualnega, nujne in strukturalne zunanosti kamere, dejstva, da nam »obraz« končno nikoli ne more niti povedati vsega, kar hočemo vedeti, niti ne more »potrditi« gotovosti, kar smo jo pridobili iz kakega drugega vira. Drugače rečeno, bližnji posnetek po svoji lastni logiki teži k okrepitvi negotovosti, ki jo je zgodba sama že poizkušala razrešiti (kot takrat, ko spoznamo, da niti »najemnik« – Ivor Novello – niti Cary Grant v *Sumu* [1941] nista v resnici morilca):

Naslednja sekvenca je postopna zatemnitev najemnika, ki gleda desno v kamero z nasmehom na ustnicah. Ta posnetek od nas izsili priznanje, da resnično ne vemo, kdo je ta mož in kaj hoče. Kolikor nam je znano, so materini dvomi točni in je tako ta mož morilec. Posnetek na tej točki doseže vrh filmovih namigov, da je najemnik Avenger in da ima vez s kamero. S pretkanim pogledom se sreča s kamerinim pogledom in zdi se, kot da je predril v naše dejanje gledanja in kot da bi priznali sokrivdo z avtorjem filma. To je tako, kakor da bi sam Hitchcock, ki bi nosil masko Ivorja Novella, srečal naš pogled in se nam smehljal navzdol kakor v pripoznanje ... (str. 29-30)

⁹ Glej: Stephen Heath, »On *Suture*«, v njegovi knjigi *Questions of Cinema* (London: MacMillan, 1981), kakor tudi teksta J. - A. Millerja in Jeana-Pierra Oudarta v *Screen*, vol. 18, št. 4 (Zima 1977/78) in teksta Daniele Dayana in samega Rothmana v: Bill Nichols, *Movies and Methods*, vol. 1 (Berkeley: University of California Press, 1976).

To »razmerje zunanosti« med kamero in človeškim obrazom je torej tisto, ki bo, mimogrede, razložilo privilegirani status Caryja Granta kot Hitchcockove moške zvezde *par excellence*:

To je tako, kot da bi Cary Grant sklenil s kamero nek pakt: njegov obraz sme biti sneman toliko časa, dokler vanj kamera ne bolšči predolgo in pretrdo ali dopusti njegovemu središču da počasi izgine. In to ustreza paktu, ki ga je navidez sklenil s svetom: drugi ga lahko gledajo toliko časa, dokler ne razkrijejo svoje želje po njem; v povračilo on sam ne bo razkril svojih čustev. Kljub temu sam Grant odkriva, da je gledan na načine, ki ga begajo in motijo. Ima cel repertoar načinov soočanja z neprevidnimi pogledi drugih in enak repertoar načinov soočanja s kamerinim pogledom ... (str. 122)

Ta funkcija, v kateri določena uporaba kamere sreča igralca, ki ji je nenavadno prilagojen, se bo pojavila, kakor bomo kmalu videli, šele po *Devetintridesetih stopnicah*. Po Rothmanovem mnenju mora pred tem polnejšim razvojem intervenirati moment *Umora!*, v katerem so podobne tematike odigrane, kakor da bi bile prej v »tretji« kot v »prvi« osebi, ali, drugače rečeno, film, ki nima protagonista bodisi tipa *Najemnik* ali *Devetintrideset stopnic*.

Umor! uprizarja običajno ločitev med raziskujočo zavestjo (igralce-režiser Sir John, ki ga igra Herbert Marshall) in krivo zavestjo (mulat Handell Fane, ki ga igra Esme Percy, se izkaže za travestita, Faneova krivda bo postavila številne izmed istih problemov presoje kot kasnejši, bogateje razviti »primeri« strica Charlesa (Joseph Cotten v *Senci dvoma*) in Normana Batesa (Tony Perkins v *Psychu*)). Rothman značilno (in ravno tako bo tudi s poznejšimi Hitchcockovimi liki) dojema seksualno dvoumnost tega lika kot izraz neke bolj metafizične (in posplošljive)

vizije niča ... napolnjene s podobami smrti in označevalci s področja človeške seksualnosti, iz katere je Fane nepreklicno odtujen. Vizija niča povzema Faneovo naravo v njegovih lastnih in — kot si predstavlja — v Dianinih očeh. Je tudi Faneova vizija njegove lastne smrti. Smrt je Faneov znak. V svetu reprezentira smrt in zgolj njegova smrt ga lahko odreši njegovega prekletstva. (str. 92)

Lahko bi se vprašali, če lahko katero interpretacijsko kodo — ne glede na to kako »dokončna« je iz neke zdravorazumske perspektive (kar perspektiva »smrti« verjetno je) — priključimo brez dogmatizma na ta neposre-

dovan način. Rothman ima za nas dejansko na zalogi več dopolnilnih obratov, vključno z branjem Faneovega samomora, ki neposredno sledi navedenemu odlomku, v katerem olepšuje to, kar je gotovo eden najbolj nenavadnih momentov v vsem Hitchcocku, ko se krivi akrobat na trapezu, z zadržano zanko okoli svojega vratu, v povsem javnem prizoru, med predstavo v velikem šotoru (padanje je izven kadra in izven dosega kamere), usmrti:

Kot vsi samomori, je Faneov samomor zasebno dejanje, ki ne dopušča občinstva ... Po drugi strani pa Fane uprizori svoj samomor na najbolj možen teatralen način v javnem prizorišču pred občinstvom, ki obmolklo čaka na neizogibno smrtni klimaks njegovega dejanja. Faneovo zasebno dejanje samomora je tudi dovršen gledališki komad, ki doživi velik uspeh. (str. 93-94)

Na tej točki, kakorkoli že, tematika »smrti« ni več »v zadnji instanci determinirajoča« interpretativna koda v svoji lastni zvrsti, a je sama postala »reinterpretirana« v terminih nečesa, kar bo samo postalo daleč bolj centralno za Rothmanove analize v preostanku knjige; in nemara bi bilo na tej točki dobro razlikovati njegovo branje od branj Chabrola in Rohmerja, ki smo ju omenili zgoraj, v katerih je javno žrtvovanje zločinca dojeta – pomislite tudi na dvignjene roke, prebodene z reflektorsko svetlobo, na koncu *Spovedujem se* ali mučni konec *Saboterja* (kasneje spremenjenega v različen tip lika) – kot »imitacija« Kristusa na križu in kot znak odrešitve grešnika (beri: katoliški značaji zoperstavljeni krepostnim ali »nedolžnim« protestantom, ki sploh ne vedo, kaj je greh). Prepričan sem, da v Rothmanovi interpretaciji niso odsotni teološki elementi, toda v tem partikularnem koraku interpretacije je njegovo branje daleč bolj bogato posredovano kot anglo-katoliško.

Rothmanovo branje ima tudi zasluge za razlago, navkljub Hitchcockovim lastnim prepričanjem, pomanjkanja njegovega interesa za *whodunit* kot formo in njegovo evidentno zamenjavo pustolovskega thrillerja za detektivsko zgodbo kot tako. *Umor!* naj bi ohranil to drugo zgradbo, v kateri ima Sir John – uradni protagonist filma, v nasprotju s priložnostnimi detektivi in »razlagalci« drugih Hitchcockovih del, funkcijo samozvanega raziskovalca skrivnosti. Doslej smo torej opazili, da je Sir John igralec-režiser, in moramo tako tudi nadaljevati s to omembo »igre v igri«, s pomočjo katere Sir John povzroči Faneovo krivdo.

Resnično je celotna tematika teatra in »teatraličnosti« tista, ki bo tu priskrbela ključno posredovanje in ki, kot opaža Rothman, »igra vlogo« v samo-definiciji sodobnega filma, tudi onstran Hitchcockovega dela samega. Toda kjer so, npr., v že omenjenem Bergmanovem filmu *Gola noč* (*Gylarnas afton*), eksplicitni in očitni konflikti med sofisticacijo mestnih igralcev in popularnejšim kolektivnim načinom življenja cirkuške družine, tam je cirkus asimiliran v teater, medtem ko je operativna razlika samo implicitna: razlika med teatraličnostjo (tihim filmskim igranjem, »brezizraznostjo«, retoričnimi govori) in pravim *ustvarjanjem filma*, za katerega so, po slavnem Hitchcockovem reku, »igralci goveda«, čigar najvišji in značilni lik ni filmska »zvezda«, temveč režiser filma. Vse to izrazito poudarja vrhunski samomor v *Umoru!*, čigar teatralična »neresnica« namiguje na to, da je dejansko dejanje za javnost, ki je *priča* temu dogodku, medtem ko se filmska »resnica« nahaja v načinu, na katerega Fane postopno izgine iz dosega kamere in na katerega je pomembna skrivnost shranjena in za vekomaj ohranjena onstran vse pojavnosti [visibility].

S pomočjo iste vrednostne osi bi lahko tudi razložili nenavaden status Sira Johna, dejansko edine pomembne Hitchcockove osebe, ki je objekt *ironije* v njenem staromodnem Novokritiškem, Jamesovskem ali visokomodernističnem smislu.¹⁰ (Eden zanimivih načinov preizprašanja Hitchcockove evolucije bi vseboval lokalizacijo »preloma« s takšnimi, dandanes tradicionalnimi formami ironičnega »gledišča« in vznik novega pripovednega jezika »onstran« ironije.) Drugače rečeno, Sir John si predstavlja, da pisanje »igre v igri« vzpostavlja indeks resnice ali skladnost z realnostjo, resnično »reprezentacijo«, saj dejansko razreši skrivnost. Zaradi tega post-

¹⁰ Značilna izjema je lik Jamesa Stewarta v *Dvoriščnem oknu*. A v tej točki se mi zdi najprepričljivejši in najpoučnejši argument Donaldda Spota, da je treba štiri filme z Jamesom Stewartom dojeti kot celoto in pokazati »logičen in jasen razvoj posamičnih značajev«: v *Vrvi* (1948) ... je neodločni Cadell, mož, čigar šibke noge in rahlo šepanje manifestirajo njegovo moralno šibkost. V *Dvoriščnem oknu* (1954) postane Cadellovo šepanje Jeffova zlomljena noga in obdobje okrevanja razkriva Jeffovo patetično ranljivo in moralno sumljivo videnje življenja in razmerij. V *Možu, ki je preveč vedel* (1956), upodablja Benna McKenna, dominirajočega soproga, ki ve zase in za dobro svoje družine, preveč. In v *Vrtoglavic* (1958) je Scottie Ferguson, ki se je zaradi akrofobije, ki napoteva na resnejše duhovne probleme, prisiljen umakniti iz detektivskega dela in upokojiti.

Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock* (New York: Hopkinson and Blake, 1976). V pričujočem kontekstu želim uporabiti to idejo zato, da bi dokazal, da evolucija Hitchcockove forme razreši ravno tako »ironični« (ali visoko-modernistični) položaj lika Stewarta v *Dvoriščnem oknu* kot tudi štiri Stewartove filme.

ane Sir John »bolj kriv«, čeravno na povsem različen način kot dozdevni zločinec Handell Fane, saj sedaj implicitno konkurira samemu Hitchcocku kot »absolutnemu duhu« ali demiurgu filma kot celote. Odtod, kot Rothman dojemljivo dokaže, prej nenavadno in značilno uokvirjenje »happy end« na odru, kot v »realnosti« samega filma. V tem filmu potemtakem obstaja neka svojska teatralična *hybris*, ki privzame formo predstavljanja, da lahko razume druge ljudi (in najbolj opazno »zlikovce« ali krive) in ki s tem nevarno konkurira najvišji — a odsotni — oblasti samega režiserja. Prav ta partikularni element je tisti, ki omogoča teološko branje, kot sem omenil zgoraj, branje, v katerem je Hitchcock odsotno božanstvo filmskega univerzuma in v katerem ima takšna igra romantične ironije (v natančnejšem smislu jo je razvil Schlegel in tudi značilno ponovno oživil Nabokov) religiozne prizvoke. Možnost ponovne prisvojitve Hitchcocka s pomočjo takšnega teološkega branja, se mi zdi pomanjkljivost in objektivna slabost Rothmanovega dela, vendar je ta slabost del celote in je, če že ne avtorizirana, potem vsaj »povezana« z zadnjimi poglavji, ki se jih sedaj lotevamo.

Kot sem predlagal zgoraj, nas bo branje *Devetintridesetih stopnic*, po tej partikularni praksi-nalogi pripovedi v »tretji osebi«, s pomočjo bližnjega posnetka junakovega obraza, vrnilo k skrivnosti — neodločljivo vprašanje po možnosti ali nemožnosti — neke pripovedi v »prvi osebi«. Mimogrede bi bilo treba pripomniti, da tudi tu Rothman kratko preide na drugo potezo Hitchcockovega dela, ki je bila iz njegove knjige izključena (predvsem zahvaljujoč njegovi izbiri primerov), namreč na temo romance, vznik »para kot junaka«, ki jo uspešno postavlja v povezavo s splošnimi razvoji hollywoodskega filma približno istega obdobja (str. 132-134).

Osrednja teza Rothmanove analize in odločilni premik v argumentaciji njegove knjige, ki je bil počasi izoblikovan, ima vendarle opravka z originalnostjo igre Roberta Donata, ali še bolje, z originalnostjo njegovega obraza in osebe kot podpore in sredstva novih estetskih možnosti kamere. To slednje sedaj lahko razumemo kot samokonstituiranje *nasproti* teatru in teatrskemu igranju, celo v bogato kričečem stilu *Novella v Najemniku*, toda tokrat v pozitivnejšem in »specifičnem smislu, da ne dopuščamo možnosti, da [Donat] deluje za kamero ali zase« (str. 119). Ta neuspeh, da bi, z ozirom na dojemanje drugih ljudi, »uprizorili« neko sebstvo, je tudi temeljni pogoj *identifikacije* obiskovalca kina z Richardom Hannayem/Donatom, tako da se na tej točki maščevalno vrača prejšnji problem:

Celo v polastitvi Hannayevega gledišča zahteva kamera ločitev od njega, kar je, paradokсно, pogoj njegovega statusa kot lika identifikacije. Dosežka *Devetintridesetih stopnic* ne moremo razumeti, če predpostavimo, da je identifikacija z likom na ekranu zgolj učinek. Naša vez s Hannayem/Donatom ni iluzija, ki jo povzroča delovanje mehanizma. Da bi to vez priznali, se moramo biti pripravljene soočiti s takšnimi vprašanji kot so, za koga ali kaj kamera razkrije Donata, da je, kdo ali kaj je Hannay, kaj je Hannayev svet in kdo ali kaj smo *mi*, ki se zmenimo za poziv po predstavitvi Donata na Hannayevem mestu. V kaj se spremeni predstavljanje nekoga na mestu nekoga drugega in kaj je lik identifikacije, so vprašanja, ki tvorijo temelj *Devetintridesetih stopnic* in vsega Hitchcockovega dela. (str. 114)

Ta nekoliko neprepričljiv odlomek sem navedel zato, da bi kasneje pripravil prepričljivejši odgovor nanj in da bi izostril nekatere razlike med Rothmanovo kritično operacijo v tej knjigi in nekaterimi operacijami »semi-otične« ali kontinentalne kritike, saj predpostavljam, da so neidentificirane polemične reference na »delovanje mehanizma« aluzije na diskusijo o »živu«, v kateri je Rothman sodeloval, in ki se izmenoma vrti okoli sedaj modnega »problema« o takoimenovani »smrti subjekta«. ¹¹ Ker je to zadnje formulirano na splošno metafizičen način in kot bistveno metafizični problem (ali je ego ali osebnost koherentna; je posamična zavest nekaj takega kot »substanc« ali, nasprotno, nekaj, kar je bolj podobno »učinku«?), se o tej zadevi ne zdi zelo produktivno opredeliti, izjema je le pripomba, da bosta vrsti kritike in interpretacije, ki jih bo na vsaki strani proizvedla delitev, druga od druge zelo različni. Izhajajoč iz predpostavke stabilnosti in koherence nekega zavestnega subjekta (v Rothmanovi knjigi bo mesto te najvišje koherence imenovano »Hitchcock«), izhaja forma interpretacije, v kateri je končno prikazana koherenca danega estetskega artefakta zato, da bi oddala koherentno filozofsko sporočilo. Interpretacija, ki izhaja iz gledišča »razsrediščenega subjekta« se nagiba k registriranju dela (ali nekdanjega dela, »teksta«) v terminih simptomalnih ali simptomatičnih »pomenov« različnih vrst.

¹¹ Glej zgoraj, op. 9. V kontekstu Rothmanove knjige o Hitchcocku, moramo debato, s pomočjo diskusije pojma »teatralizacija« Stanleya Cavella, vendarle razširiti na drugo stran (o tem, glej sedmo poglavje, predvsem op. 18), zlasti, kar zadeva obraze in izraze igralcev. O tej temi glej tudi: Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).

Kar je zanimivo, je, da Rothmana lastna pozicija pomika v historično in sociološko smer, ki je končno sam ne razišče: *Devetindtrideset stopnic* je konec koncev zadnje delo v tej študiji, v kateri je ponovno raziskan problem identifikacije, vendar se ne osredotočajo toliko na dozdevno krivi lik (kasneje: stric Charles ali Norman Bates), temveč bolj na nedolžni lik, ki je sam protagonist filma. »Identifikacije« (ali »ironije«) potemtakem ne moremo zavarovati z oznakami vsebine katerekoli vrste (bodisi Charlesovo dejansko krivdo ali teatralni *hybris* sira Johna), saj je odvisna od nečesa drugega:

V liku Hannaya/Donata ustvari Hitchcock svojega prvega dovršenega protagonista in lik identifikacije, prvega v dolgi vrsti Hitchcockovih junakov ... V tem filmu Hitchcock presoja ta človeški subjekt in poziva k strinjanju s temi sodbami. Najprej, in predvsem, nas poziva, da sprejmemo njegovo sodbo, da je Hannay/Donat lik, s katerim se lahko identificiramo. Tisti, ki to sprejmejo, spadajo v Hitchcockovo občinstvo ... *Devetindtrideset stopnic* vztraja na kontinuiteti med protagonistom tega filma in likom najemnika. Kljub temu Hannay/Donat reprezentira tudi odločilni prelom z najemnikom v temeljnem pogledu, saj Hitchcock od nas zahteva, da ga že od začetka spoznamo za nedolžnega, za nekoga, ki ga ne poseduje nobena mračna skrivnost. Kakorkoli že, medtem ko vemo, da je vse, kar moramo o tem liku vedeti, to, da za nas ni nobena skrivnost, da o njem, kot o osebi, ne vemo skorajda nič: naše prepričanje, da ga poznamo, in kamerino spoštovanje njegove zasebnosti sta prepletena ... *V tem nevedenju, ki je neločljivo od našega »vedenja« o zvezdi, Hitchcock odkriva motečo skrivnost.* (str. 113, moja kurziva)

Ta vznik filmanega obraza kot blaga, je poleg vznika samega zvezdniškega sistema, kot so pokazali Edgar Morin in drugi, nekaj takega kot materialistična verzija tega, s čimer filmi nadomestijo »teatraličnost« ali kar je Benjamin imenoval »aura«. Večino Rothmanove analize bi lahko ponovno napisali ali ponovno mobilizirali v službi interpretacije Hitchcockovega dela kot implicitnega komentarja same blagovne forme (in filma, kot privilegirane estetskega aparata družbe, za katerega je »podoba postala končna forma blagovnega postvarjenja« [Guy Debord]).

Vendar si Rothman ne prizadeva v tej partikularni smeri in njegova alternativa je zares poučna. Predvsem smo sedaj dosegli nekaj podobnega dokončni formulaciji vloge in funkcije zločinca pri Hitchcocku, v tem primeru »Profesorja«, z njegovim splošno znanim manjkajočim prstom: »Hannay je tisto, kar prinaša pozabo Profesorjevega modela, toda Profesor

ni nič manj tisto, kar prinaša pozabo kot Hitchcockov Hannay, ki pooblašča Hannayev čudežni pobeg in Profesorjev končni poraz« (str. 143). Profesor je tako brez dvoma reinkarnacija Sira Johna, z vso avtorsko in teatralično *hybris* slednjega, s to pomembno razliko, da je bil sedaj Hitchcock zmožen opustiti oviralni način »ironije« in označiti Profesora za uradnega zločinca. Celotni »realni« zločin ni nepojmljiva zarota filma, temveč prevzetnejši poskus, da bi uzurpirali mesto samega Boga (v filmski situaciji Hitchcocka).

Tako so začrtane glavne poteze Rothmanove interpretacije, obenem pa so prav tako razjasnjeni tudi drugi rezultati, kar je najopazneje v dosedaj slabo definirani naravi filmske alternative »teatraličnosti«, ali drugače rečeno, izvirnosti filmske igre kot take, zoperstavljeni pomanjkljivosti teatrske igre, z njenim neprestanim samozavedanjem in samouprizarjanjem:

Toda resnični avtor [vrhunškega prizora Profesorjevega umora Mr. Memoryja] je lahko samo Hitchcock. Mr. Memory in Profesor igrata tako, kot morata, po danem Hitchcockovem načrtu. Hannay igra torej vlogo, kakršno od njega zahteva Hitchcock. Hannay je, kot vedno, svoboden; njegova narava mu ne zapoveduje njegovega dejanja. V zadnjem trenutku se znajde v situaciji, ki je ni ustvaril on sam. Hannayev igro sem imenoval »improvizacijo«, da bi poudaril njegovo svobodno igro in da je vendarle v vsakem trenutku kadiran. Kar je nezaslišano, je Hannayev nesamozavestni sprejem tega pogoja, drugi obraz hvaležnega sprejema Roberta Donata, da je sneman. (str. 167)

Toda na tej točki in v terminih te diskusije postane jasno, da smo na točki nadomestitve problema igralca in značaja – in »identifikacije« kot take – z nekoliko drugačnim problemom, vodilnim problemom razumevanja filma, problema demiurga filma in našega razmerja do *njega*, kar skuša Rothman (sledječ heglovski tradiciji) označiti za temo *priznanja*.

Rothmanova razprava *Psycha* je tako vrh, kakor tudi nepričakovana permutacija njegove razprave, tako da nemudoma prehajam nanjo, pri tem izpuščam sijajno poglavje o *Senci dvoma*, ki v nekaterih pogledih zgolj na kratko ponavlja že navedene teme, četudi Rothman provokativno izpostavlja ta film kot kvintesenčni Hitchcockov film (kot sem že omenil, to ni Hitchcock, ki me najbolj zanima). *Psycho* bo vse to vendarle spremenil, ne zgolj zaradi načina, na katerega Norman Bates postane pravi nosilec skrivnosti drugosti, katere prizorišča so bili najemnik, Fane, Cary Grant v *Sumu* in stric Charles v *Senci dvoma*, temveč tudi, in celo bolj značilno, zaradi

resničnega izginotja zadnjih »pozitivnih« protagonistov, zadnjih »zaupajočih si« ljubezenskih partnerjev, da ne govorimo o vlogi detektiva-raziskovalca tipa Sir John. Vse to naj bi potem logično zagotovilo primat vprašanju režiserja in premestitev našega interesa z »značajev« in njihovih teatralnejših lastnosti na najvišjo skrivnost avtorske Zvesti same.

Na tej točki pa se vendarle izvrši dramatičen preobrat, ki naj bi bil v določeno pomoč in okrepčilo branilcem pozicije »smrti subjekta«. Ko začenjamo s preizprašanjem doslej razumljivih enot značajev, »Hitchcockova« moč zadaj za kamero izgubi tudi svoje antropomorfne lastnosti. Tema o »filmskem vedenju«, ki je različna od teaterskega uprizarjanja in ki smo jo povezali z avtoriteto samega filmskega režiserja, nenadoma postane radikalno *neosebna*. Oblikujoča moč [informing power] *Psycha* ni več zavestno božanstvo, s katerim igramo nabokovske igre, temveč nekaj različnega in mnogo bolj materialnega, namreč aparat same kamere.

To je resnično tisto, kar poskuša dokazati najbolj dramatična posamezna analiza v Rothmanovi knjigi – dolg drzen odlomek o prizoru pod tušem (str. 292-310): »Marionino tuširanje je ljubezenska scena s tušem kot njenim imaginarnim partnerjem, nečloveško hladnim in samozavestnim. Tuš je tudi oko. Marionin umor je posilstvo in tudi oslepitev« (str. 292). Navkljub temu, da je tuš samo prvotni lik za kamero v tem prizoru, v katerem divje serije premestitev vedno znova vztrajajo pri kamerinem nasilju. Tako so v trenutku napada »Marionina odprta usta tudi oko« (str. 300), tako je, končno in najbolj evidentno, odtok, v katerega odteče njena kri, tisto, kar posnema njeno mrtvo oko. Kamerina avtonomna gibanja skozi ta prizor, katerih namenska logika ne ustreza nobenemu antropomorfnemu gledišču, medtem tudi testirajo primat in neodvisnost tega nenavadnega aparata, v katerem sta mehanizem in dojemanje bolj učinkovito in simbiotično povezana kot v duhu in telesu.

Če je temu vendarle tako, sploh pa če dopustimo še depersonalizacijo režiserja, ki je tu postal mehanični aparat in mehanična moč, potem moramo potegniti najbolj nenavaden sklep, pred katerim Rothman, kar je njegova zasluga, ni omahoval: namreč, da je »avtor« tega umora več kot analogen, dejansko je eno z »avtorjem« samega filma.

Norman potemtakem je Hitchcock, karkoli že bi utegnil ta glagol pomeniti. Kar lahko upoštevamo, je način, na katerega dobi najbolj slaven »grozljiv« prizor v zgodovini filma – ki je bil v najboljšem primeru obču-

dovan zaradi svoje kvazipornografske ekspertize v manipulaciji nasilja — svoj *pomen*:

Nismo še pripravljeni, da bi razglabljali o tem, na primer, ali naj imamo ta pošastni lik za Normana ali njegovo mater. Toda jasno je, da je ta lik za Hitchcocka konsistenten. V tej teatralni gesti sta kamera in stvor, ki se razkrije z odmikom zavese, sokriva. Nekdo, ki je realen, nam predstavlja prizore, ki konstituirajo *Psycho* in v tem trenutku nas ta »nekdo« sooča s svojim nezadoščenim apetitom in svojo željo, da se nam maščuje. (str. 299)

Na tej točki se, kakorkoli že, vse izide in različni elementi Rothmanove analize so nenadoma in nepričakovano, retroaktivno, poenoteni. Še posebej *Outsider*, okoli katerega se vrtilo toliko teh filmov — najemnik, Fane, stric Charles, sam Norman —, se izkaže za več kot zgolj izraz partikularne teme ali obsesije estetskega interesa do Hitchcocka, za pravi vpis samega Hitchcocka (in njegove demiurške funkcije) v film. »Najemnik je predpostavil pozicijo v kadru, ki deklarira njegov status kot inkarnacijo avtorjevega zastopnika in naše opazujoče prisotnosti. Bolščeč v kader, posedujoč ga s svojim pogledom, je prav tako kamerin dvojniki kakor njen subjekt« (str. 45-46). Tako je, kakor da bi, v nekem nenavadnem »dualnem vpisu« dve zgodbi in dve celotni garnituri oseb, dve različni in fantazmatski pripovedi, v trenutku sovpadli: ena garnitura je uradna fikcija, zgodba v filmu — s svojimi žrtvami, detektivi, morilci, pričami, in podobnim, druga je dokaj drugačno dramatsko ali pripovedno razmerje, ki obsega kreatorja (Hitchcocka), njegove nadomestke, rivale in (predvidoma) njegovo občinstvo. Obema tako pogostima (ali nemara celo ves čas?) pripovednima linijama je skupna priložnost, da se v danem posnetku ali prizoru približata sočasnemu izrazu.

Tudi »mi« smo domnevno prisotni nekje v takem kompleksu in avto-referenčnem aparatu. Resnično, na označitev našega mesta ni potrebno dolgo čakati:

Če je to demonstracija, ki je naslovljena na Marion, je torej teatralna demonstracija naslovljena na nas. Prav takrat, ko smo skorajda že uspeli odbiti napad, postanemo njegove žrtve. Avtor *Psycho*, stvor iz mesa in krvi, stoji pred nami grozeč maščevanje ... V prizoru, ki sledi, se s Hitchcockom pridružimo podreditvi [subjecting] Marion divjaškemu napadu, nezaslišanem po svojem nasilju, medtem ko se Hitchcock maščuje tudi tistim, ki ga niso uspeli priznati. Avtor

Psycha razglaša svojo ločenost od nas, a se kljub temu na nas obrača zato, da bi priznali, da je dejavnik, ki vlada tako kameri kot nam. (str. 301)

Vse to je bilo ravno tako prisotno v *Najemniku*, čigar prizor linčanja drhali (v katerem Hitchcock naredi eno svojih kratkih značilnih pojavitev), po Rothmanovem mnenju, na enak način vključuje publiko v ponujeni prizor: »Moreča podoba najemnika in drhali je enigmatična in paradokсна paradigma razmerja med najemnikom in Avengerjem ter razmerja med Hitchcockom in nami. Razmerje med avtorjem in gledalci, ki ga deklarira, je na neki ravni boj za kontrolo« (str. 53). Medtem pa, »če smo verjeli Hitchcocku, lahko predpostavimo, da bo naš nasilni boj z njim preobražen v neke vrste poroko. *Najemnik* dejansko utrjuje poroko kot Hitchcockovo drugo ključno metaforo za razmerje med avtorjem in gledalci« (str. 53) (To je, mimogrede, razlaga za enigmatično pripombo o »umoru in poroki«, ki smo jo navedli zgoraj: dva sta v razmerju ne zaradi njiju samih, temveč ker sta *oba lika* za razmerje med ustvarjalcem in obiskovalcem kina.)

Pa vendar še nismo našli našega dokončnega mesta v tem filmskem univerzumu. Hitchcock nas napada, to je neka prva intuicija: da nas napada s pomočjo podob, navidez zaplete dojemanje, dokler ne spoznamo, da so podobe čiste luči in dokler se ne spomnimo serij premestitev. Luči so, v vsem Hitchcockovem delu — zlasti bliskavice — dejansko uporabljene kot strelno orožje, najbolj znano na višku *Dvoriščnega okna* (1954), a tudi v fotografskem prizoru v *Senci dvoma*. Sedaj se vračamo na bleščečo luč na višku samega *Psycha*:

Ali je samo to bleščanje tisto, ki uroči tako, da se zdi tisto, kar je neživo, oživljeno, in v katerem je zaklinjena iluzija magije? Naslednji posnetek, zadnji v sekvenci, je repriza režeče se mrtvaške glave — toda s kadrom, osvetljenim od zadaj, belim in ločenim od Lilinega gledišča. ... V retrospektivi je naše gledišče na gugajočo se svetilko prav tako razkrito kot ga reprezentira pogled, ki izžareva iz teh praznih očesnih jamic. »Gospa Bates«, kot Marion, kot Lila, kot mi, je gledalec, ki je kakor uročen s filmom. Resnično so videnja gospe Bates tista videnja, ki nas zadržijo v podložništvu. Mamin zasebni film in film, ki nas uroči, ne moreta biti ločena. To izsušeno truplo je ena izmed Hitchcockovih odločilnih reprezentacij gledalcev njegovih filmov. *Mi* smo ta mati, ki ukazuje smrti v svetu *Psycha* in ki jo smrt poseduje. (str. 330)

Medtem pa bi morali dodati, da je ta, prava eksplicitnost reprezentacije, artikulacije, pri kateri je notranja zgodba (umor) izdelana zato, da izrazi zunanjo zgodbo (našega obiska kina), tista, ki utemeljuje nenavadni status *Psycha*, status nekakšnega rezimeja in testamenta v Hitchcockovem delu.

3

Sedaj je čas, da ovrednotimo to izčrpno in bistro interpretativno shemo, o kateri bi bilo lahkomišelnost, če bi se »odločili«, da je bodisi resnična bodisi napačna. Kar bi morali o njej najpoprej reči, je, da je *alegorična* interpretacija nekaj, kar je Rothman spotoma, tu in tam, eksplicitno zapisal: »*Psycho* je alegorija o naravnem apetitu kamere« (str. 255); »*Devetintrideset stopnic* je fantazija ali alegorija o pogojih gledalstva« (str. 117). Nekaj prednosti te alegorizacije thrillerjev, ki jih dvigne iz njihove, navidezno neposredne porabe za olajšanje ali suspenz in jih promovira v bolj filozofsko digniteto *pomenov*, smo že označili. Po drugi strani pa ne moremo trditi, da je bila alegorična metoda uradno rehabilitirana, da je ponovno pridobila svojo srednjeveško digniteto, pa čeprav je je v praksi najti vsepovsod v navidez vse širši uporabi. Zaradi tega je potrebno odgovoriti na vprašanje, zakaj alegorične interpretacije ne bi preprosto imeli za lahek ali lenoben način »apliciranja« pomenov tekstu; in prav tako, v pričujočem kontekstu, zakaj bi naj Rothmanova izbira, soočena z množico različnih tipov alegoričnih pomenov ali kod, avtorizirala to partikularno kodo, kodo, ki sem jo opisal v terminih avto-refleksivnosti (to se pravi, vsebina filma je alegorija njegove forme, ali, še natančneje, dogodki v filmu so alegorija njegove porabe le-te – in ne toliko produkcije, ki Rothmana ni posebej zanimala). Zato je izhod tako objektivni kakor subjektiven: gre za historično vprašanje o samem filmu kot mediju, in zakaj bi pri tem zapeljala tako zapletene in sekundarne forme samo-označitve, ki so najbolj običajno povezane z visokim modernizmom. Drugo vprašanje se nanaša na samo alegorično metodo in njeno možno simptomatično vrednost kot premestitev in substitucijo za neko drugo nemožno ali nezaželeno prakso interpretativnega procesa.

Možnost alegoričnega branja filma je kajpak dana hkrati in »objektivno« z dvojno funkcijo kamere same, dvojnostjo, ki je manj očitna ali jo je vsaj težje artikulirati v drugih medijih:

V dejanskem svetu reprezentira kamera avtorjevo režijo kadrirani svet, pri čemer avtor izbira vidike, ki naj nam bodo predstavljeni.

Kamera je instrument realnega razmerja med avtorjem in gledalcem. Po Griffithu, so filmi namenjeni razvnanju gledalca, gledalca morajo narediti čustvenega. Avtor filma podredi gledalca svoji moči. V *svetu filma* ima kamera moč, da prodre v zasebnost subjektov, brez njihove vednosti ali avtorizacije. Nadalje, kamera reprezentira avtorja, ki ustvarja in animira ta svet in vlada njegovim »naključjem«, nekoga, ki ima oblast nad življenjem in smrtjo predmetov kamere. (str. 102)

Ta dvojnost, ta relativna ločenost funkcij, je tisto, kar omogoča alegorično ponovno povezavo, točkovno zvezo ozadja dveh ravni ali »pripovedi«. Vendar je, kot opazi Rothman, gospodar kamere »tudi impotenten. Kolikor je njegovo mesto za kamero, reprezentira samo tesnobno, pošastno prisotnost v delu, ki kadrira. Nima telesa: nihče ne more srečati njegovega pogleda ...« (str. 103). Ta druga specifikacija situacije bo potem priskrbelo »motivacijo« za zgodbo, dala vsebino namenom, ki jih ima avtor z nami, gledalci, in končno, izoblikovala dramo tega, kar bo Rothman imenoval avtorjevo prizadevanje po *pripoznanju* — nekaj, o čemer je, s stranskimi heglovskimi prizvoki, težko reči, kaj bi lahko bilo, razen da gre za oboževanje junakov in nov zvezdniški sistem, ki ga ponuja *auteur* teorija.

Kakorkoli že, menim, da moramo iti dlje v historično izvornost in strukturalno svojskost samega procesa gledanja-filma, kot je to običajno (zlasti v obdobju, za katerega gledanje-filma nikakor ni »nenaravno«, temveč del domače in običajno zaznane pokrajine). Ta pot bi vsebovala potujitev [estrangement] »gledanja-filma«, kar je do neke mere podobno temu, kar so za branje tiska skušali narediti Marshall McLuhan in njegova šola. Velika zasluga *Imaginarnega Označevalca* Christiana Metza je, da je začel vsaj z opisom teh nenavadnih in specializiranih človeških dejavnosti:

Med projekcijo je kamera odsotna, toda reprezentativno se ujema z drugim aparatom, natančneje imenovanim »projektor«. Aparat ima gledalec za seboj, za *svojo glavo*, se pravi natanko tam, kamor fantazma locira »žarišče« slehernega videnja. Vsakdo od nas je že izkusil svoj lastni pogled, celo zunaj zatemnjene kinodvorane, kot nekakšen žaromet, ki se vrti na osi našega vratu (podobno panoramski kameri [pan]) in ki se premika, ko se mi premikamo (to je sedaj travelling): kot snop svetlobe ... [naša] identifikacija z gibanjem kamere je transcendentalni, ne pa empirični subjekt. [Kljub temu] celotno videnje sestoji iz dvojnega gibanja: projektivnega (žaromet, ki »osvetljuje«) in introjektivnega: zavest kot za snemanje zelo

občutljiva površina (kot zaslon). Hkrati imam vtis, da, če uporabim običajni izraz, »mečem« svoje oči na stvari in da se te, tako osvetljene, odlagajo vame. ... Tehnologija fotografiranja se previdno prilagaja tej (banalni) fantazmi, ki spremlja dojemanje. Kamera je »uprta« v objekt, podobno kot strelno orožje (= projekcija) in objekt uspe narediti odtis, sled na občutljivo površino filmskega traku (= introjckcija). Med predstavo je gledalec žaromet, ki sem ga opisal, ki podvaja projektor, ki sam podvaja kamero, in je prav tako zelo občutljiva površina, ki podvaja zaslon, ki sam podvaja filmski trak. ... Ko rečem, da »vidim« film, mislim s tem edinstveno zmes dveh nasprotnih tokov: film je to, kar sprejemam, in je tudi to, kar sprožam. ... Kot sprožilo, sem projektor, kot sprejemajoč, sem zaslon; v obeh likih skupaj sem kamera, ki meri in ki kljub temu snema.¹²

Ta izredni prispevek premešča Rothmanov dramski mit pripoznanja (vsemočen, a impotenten) v gledalca in v sam mehanizem zaznave, medtem ko istočasno uspešno vztraja pri njegovih likih, na historično naravo tega mehanizma in, kakor da predlaga, da je človeški zaznavni stroj konstruiran na osnovi svojih lastnih mehanskih proizvodov, prej v vsakem danem trenutku, kot obratno. Kakorkoli že, »večno« resnična, drugače rečeno, kot predmet psihologije bi lahko bila zanimiva dialektika med aktivnostjo in pasivnostjo v sami zaznavi — kar Metz označuje kot zaslon nasproti žarometu, kar pa lahko ravno tako identificiramo kot Abrahamovo romantično »ogledalo« in »svetilko«. Tako bi se ravno tako lahko zavzemali za historično artikulacijo ali aktualizacijo teh funkcij s pomočjo »materialne determinante«, kakršen je celoten filmski aparat. Tedaj bi značilna nova tehnologija vsebovala neki učinek, ki ni nujno vzrok, a gotovo neki dejavnik, ki je zmožen poslabšati že tako latentno tenzijo in izsiliti njeno reorganizacijo ali ponovno artikulacijo v razvito protislovje. To je tedaj pomen, v katerem je, s pomočjo imobilizacije v zatemnjeni kinodvorani, nekaj novega in nenavadnega prinešeno »človeški realnosti«, nekakšna povečana koeksistenca med sedaj radikalno razločenimi funkcijami pasivnega in aktivnega, ki teži, zahvaljujoč svoji pravi novosti kot izkustvo, k samospremembi v privilegirani »subjekt« za nov umetniški medij.

Toda marsikdo bi rad dodal tudi genealoško perspektivo, v kateri je medij (skupaj z njegovo lastno zgodovino, lastnim tehnološkim razvojem) pojmovan ne toliko kot vir inovacije v svoji lastni zvrsti, temveč bolj kot

¹² Metz, *The Imaginary Signifier*, str. 49-51.

materialna okrepitev trajne tendence družbenega življenja kot celote. To je Lukacsev pojem »postvarjenja« v svojem najširšem pomenu stopnjevite fragmentacije in delitve dela v duši, kakor slednjo ukroti in reprogramira pojavljajoči se kapital s pomočjo reorganizacije tradicionalnega delovnega procesa in človeških dejavnosti. Ostro strukturalno razločevanje aktivnega in pasivnega v posamezni mentalni funkciji – na primer »novo« filmsko dožemanje – bi tedaj lahko dojeli kot historično intenzifikacijo procesa postvarjenja in tisto, čemur bi, pri razumevanju privilegiranega statusa novega medija, zaradi njegove postopne razgradnje tradicionalnejših estetskih jezikov, lahko pripadala določena distanca. Kar pa bi o tej historični perspektivi vendarle morali upoštevati v pričujočem kontekstu, kontekstu problemov interpretacije, je način, ko postane možno, s pomočjo vrinjenja posredujoče kode postvarjenja in delitve dela, transformirati formalizem avtoreferenčne interpretacije (najgloblji subjekt filma kot prava filmska zaznava) v kompleksnejšo historično in družbeno interpretacijo.

V glavnem velja isto za drugo očitno smer, v katero vodi tematika postvarjenja, namreč za fragmentacijo telesnega sensorija in »postvarenje« samega vida, nove hierarhije čutov, ki se pričinja na zelo neenak način pojavljati z Descartesom in Galilejem (primat »geometričnega«), dokler ne postane dominantno sredstvo »volje do moči« zrelega kapitalizma. Opazovanje [specular] kot način dominacije in organizacije tako zunanega sveta kot drugih ljudi, je tema, ki jo je bogato raziskal Sartre, in njemu sledeč Foucault, čeprav je verjetno tematika vizualnega bolj domača v freudovski formi (primarna scena, fantazma kot proces gledanja), zlasti v sodobni filmski teoriji. Kljub temu bi lahko dosegli določeno historično (in historičistično) obogatitev in kompleksifikacijo slednje, če bi vključili vanjo posredovanje »postvarjenja« in če bi ustvarili možnost, da bi bil pojav »videnja« kot družbeno dominantnega dojet kot nujni predpogoj njegove strateške funkcije v psihoanalitičnih modelih nezavednega. Ta historična koordinacija dveh kod razlage javnega in zasebnega, marksizma in freudizma, ni nič manj nujna, ko se soočamo s sodobno »kulturo podobe« – najbolj očitno, v pričujočem primeru, sam film, toda svojo sporočilno vrednost bi ohranila tudi tam, kjer lacanovske analize še vedno močno tekmujejo z neomarksističnimi interpretacijami tipa Debord (sama *podoba* postane forma blagovnega postvarjenja). V vsakem primeru bi bila ponovna uvedba historičnih rezultatov, ki se nanašajo na telesni sensorij in zaznavo, koristna za »ponovno utemeljitev« nekoliko abstraktnjših diskusij o vzpostavitvi »subjekta«, saj so slednje med najbolj privilegiranimi instrumenti,

s katerimi se sploh v prvi vrsti vzpostavlja ta psihični subjekt. Estetska sredstva, vključno s filmom, spadajo med načelne materialne dejavnike »družbene reprodukcije« take psihične strukture.

Perspektiva, ki sem jo orisal, ni alternativa *interpretaciji* tistega tipa, ki nam ga je podal Rothman, temveč ogrodje vrednotenja, s pomočjo katerih lahko take ugotovitve bogateje interpretiramo (ta posebni kritični pristop do filma smo si že ogledali, omenjeno perspektivo njegove asimilacije misterijev bližnjega posnetka do fenomena zvezdniškega sistema). Sedaj pa bi vendarle želel orisati problem z druge strani in podati neko sklepno — neizogibno dogmatično — misel o operativni operaciji, ki smo jo preiskovali v tej zanimivi Rothmanovi knjigi. Pripomba bo dogmatična zato, ker je odvisna od predpostavke, ki je ni mogoče zagovarjati vnaprej ali *a priori*, namreč, da za vsak kulturni artefakt obstaja možnost nečesa, kot je »konkretna« analiza, ali, drugače rečeno, možnost interpretacije združuje historično situacijo tako samega teksta kot njegovega interpreta, da se je končno zmožna sama utemeljiti ali upravičiti. Takšno kvadriranje hermenevtičnega kroga (včasih imenovano dialektična kritika) bo vendar ob vsakem tekstu nujno različno, zato je nemogoče priskrbeti model operacije, kot lahko storimo v primeru »metod« na splošno (drugače rečeno, to ni metoda).

To predpostavko bi rad uporabil zato, da bi predlagal nekaj, kar sem že skušal pokazati v sklepnem razdelku knjige *The Prison-House of Language*, namreč, da tam, kjer je bila zaradi kateregakoli historičnega ali ideološkega razloga, takšna »konkretna« kritika nemožna, se iz tega izhajajoči formalizem skuša korigirati z operacijo, ki sem jo opisal kot projekcijo forme na vsebino, ali, še bolje, transformacijo formalne strukture ali zunanje oblike v tip vsebine lastne vrste. Ni nujno, da smo posebno moralizirajoči o tem tipu »idealizma«, saj ta poskus izdaja nezavedno potrebo po primerni vsebini in neko nezavedno zavest, da gre za čisto formalizirajoče branje, za čut dejanske nezadostnosti, občutek manka ali odsotnosti materialnega temelja. V vsakem primeru je nekaj primerov tega procesa ravno tako osupljuječih kot *Hitchcock: The Murderous Gaze*, v katerem je izvorno inertna in »brezsmiselna« vsebina — pravi elementi zgodbe o umoru — alegorizirana v množstvo likov formalnega procesa samega filma — ki je tedaj — kot »tema« avtorja, njegova najvišja moč in njegovo prizadevanje po pripoznanju gledalca-publike — triumfalno ponovno uvožen v filmski objekt, kot njegova najgloblja vsebina in pomen.

IV

HISTORICIZEM V *THE SHINING*

Vsi danes najzanimivejši filmski ustvarjalci – Robert Altman, Roman Polanski, Nicholas Roeg, Stanley Kubrick – vsak na svoj način prakticirajo *žanr*, vendar v nekem historično novem smislu. Menjajo žanre, tako kot so klasični modernisti menjali stile. To ni stvar individualnega okusa, kot pri klasičnem modernizmu, ampak rezultat objektivnega pritiska v današnji situaciji kulturne produkcije.

Ko Adorno razpravlja o usodi »stila« v sodobni književnosti in glasbi, predlaga pojem *pastiša* za opis vrnitve Stravinskega, Joyca ali Thomasa Manna k mrtvim stilom in umetniškim jezikom preteklosti kot orodja za nova dela. Po Adornu je treba *pastiš* radikalno ločiti od parodije, katere cilj je osmešiti in razvrednotiti še živeče in vplivne stile: vključuje podobno distanco do že narejenega umetniškega instrumenta ali tehnike, vendar je, tako kot pri kopiranju starih mojstrov ali seveda ponaredku, njegov cilj prikaz virtuoznosti praktikanta, ne pa absurdnosti objekta (v tem smislu lahko za poznega Picassa rečemo, da so njegova dela vrhunski ponaredki »Picassa« samega). Zdi se, da je *pastiš* nastal iz situacije dveh osnovnih determinant: prva je subjektivizem, prevelik zanos in preveliko vrednotenje edinstvenosti in individualnosti samega stila – osebnega načina izražanja, edinstvenega »sveta« umetnika, malodane edinstvene fizične in zaznavne občutljivosti tega ali onega novega pretendenta na umetniško pozornost. Ko pa v postindustrijskem svetu individualizem začenja pojemat, ko se ostra razlika bolj in bolj izrazitih in ekscentričnih individualnosti upogne pod njenim lastnim zagonom v ponavljanje in enakost, ko postanejo logične permutacije stilističnih inovacij izčrpane, iskanje edinstvenega izraznega stila učinkuje staromodno. Cena, ki jo je treba plačati za radikalno nov estetski sistem v svetu, kjer so inovacije in modne spremembe postale zakon (Adornov primer je Schoenbergov dvanajsttonski postopek), postaja tako za izdelovalca kot za porabnika prevelika. V območju visoke kulture je bil rezultat moment *pastiša*, v katerem energije poln umetnik, ki mu zdaj

manjkajo tako forme kot vsebina, kanibalizira muzej in nosi masko zastarelega manirizma.

Moment pastiša kot žanra v filmu pa je drugačen od tega v več pogledih: prvič, tu nimamo opraviti s tako imenovano visoko kulturo, ampak z množično kulturo, ki ima drugačno dinamiko in je veliko bolj neposredno podrejena trgu. Poleg tega je Adorno govoril o izginjanju klasičnega momenta pravega modernizma, medtem ko moramo filmski razvoj, ki ga imamo tukaj v mislih in ki poteka v poznem kapitalizmu ali potrošniški družbi današnjega dne, dojeti v pogojih zelo različne kulturne situacije, namreč tiste, ki bi ji lahko rekli postmodernizem.

Poskuse največjih med zgodnjimi filmskimi ustvarjalci, da bi naredili prostor distinktni individualni produkciji – kategorije mojstrovine, individualnega stila, popolne kontrole ene same vodilne osebe – je hitro zaustavil sam poslovni sistem, ki je iz njih naredil tragične ruševine in okrnjene legende (Stroheim, Eisenstein) in preusmeril njihovo ustvarjalno energijo na obrobje Hollywooda.

Na tem obrobju najdemo seveda žanrske filme; za nas pa je pomembno, da se s prihodom medijske družbe in televizije (s katerim se ujemajo filmske inovacije, kakršna je wide screen) poruši sama možnost tradicionalnega žanrskega filma. Ta konec zlate dobe žanrskega filma (glasbeni filmi, westerni, *film noir*, klasična hollywoodska komedija ali farsa) predvidljivo sovпада z njegovo kodifikacijo in teoretizacijo v tako imenovani teoriji avtorjev, kjer so različne B ali standardne produkcije zdaj ovrednotene kot fragmenti in okna, ki odpirajo dostop v bleščeči žanrski svet. Nihče, čigar življenje in domišljija sta bila zaznamovana z velikimi podobami *film noir* ali na katerega so vplivale nepozabne poteze westernov, ne more niti za trenutek podvomiti o resničnosti tega; vendar je trenutek, v katerem se globlja estetska vitalnost žanra zave sebe, lahko tudi trenutek, ko žanr v starejšem smislu ni več mogoč.

Konec žanra nam tako odpre prostor, v katerem – poleg avantgardnih filmskih ustvarjalcev, ki nadaljujejo svoje delo neodvisno od trga, in poleg peščice preživelih »stilistov« starejšega tipa (Bergman, Kurosawa) – postane filmska produkcija blockbusterjev tesno vezana na uspešnice in na razvoj drugih vej kulturne industrije. Mlajši filmski ustvarjalci tako niso več zmožni slediti poti kakega Hitchcocka od obrtnika B-thrillerjev do »največjega režiserja na svetu«; in tudi ne ponoviti poti, po kateri Hitchcock v

filmu kot je *Vertigo* (1958) razširi starejšo žanrsko zgradbo tako močno, da se že kar približa »ekspresivni« mojestrovini druge vrste.

Metažanrska produkcija postane, zavestno ali ne, rešitev te dileme: vojni film (Altmanov *Mash* (1970), Kubrickov *Paths of Glory* (1957)), okultni film (Polanskijev *Rosemary's Baby* (1968), Kubrickov *The Shining* (1980), Roegov *Don't Look Now* (1973), Polanskijev *The Fearless Vampire Killers* (1967)), thriller (Polanskijev *Chinatown* (1974), Kubrickov *The Killing* (1956), Roegov *Performance* (1970)), western (Altmanova *McCabe and Mrs. Miller* (1971) in *Buffalo Bill and the Indians* (1976), Pennov *The Missouri Breaks* (1976)) in znanstvena fantastika (Kubrickova *2001* (1968) in *Dr. Strangelove* (1964), Roegov *The Man Who Fell to Earth* (1976), Altmanov *Quintet* (1979)), glasbeni film (Altmanov *Nashville* (1975)), gledališče absurda (Polanskijev *Cul-de-sac* (1966)), vohunski film (Roegov *Bad Timing* (1980)) – vsi ti filmi uporabljajo že dano zgradbo podedovanih žanrov kot pretvezo za produkcijo, ki ni več osebna ali stilistična v smislu starejšega modernizma. Modernistično uporabo se seveda opisuje v terminih reflektivnosti, samoreferenčnosti in vrnitve umetniške produkcije k njenim lastnim procesom in tehnikam. Ta novi trenutek pa bi lahko opredelili z drugačnim tipom reflektivnosti – včasih imenovanim »intertekstualnost« (čeprav po mojem ta označba najpogosteje označuje bolj problem kot rešitev) – ki ji ustrezajo ekvivalenti v postmodernistični literarni produkciji (Pynchon, Sollers, Ashbery), v konceptualni umetnosti, pa tudi v fotorealizmu in v veliki obnovi rocka v poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih, največkrat povzeti s terminom »novi rockovski val« in prežeti z referencami na starejše forme rocka, čeprav ta obnova navdušuje onstran vsakega sterilnega briljiranja v poznih večernih oddajah za domnevne poznavalce.

Momentu metažanrskega filma se lahko približamo tudi skozi njegovo degradirano verzijo, ki je sočasna z njim, vendar jo lahko razumemo kot njegovo nasprotje, kot izraz istega historičnega impulza v nerefektirani obliki. To je ves razpon sodobne »nostalgije« kulture, ki ji Francozi pravijo *la mode retro* – pastiša, ki zagreši »kategorialno napako« zamenjave vsebine s formo, s tem ko hoče ponovno iznajti stil celega obdobja, ne le nekega umetniškega jezika (trideseta leta v Bertoluccijevem *Il Conformista* (1970), petdeseta v Lucasovem *American Graffiti* (1973); prelom stoletja v Ameriki v romanu, kakršen je *Ragtime* Doctorowa (1975)). Kot pri uporabi pastiša, ki jo je Adorno ožigosal v delu Stravinskega, so takšna

slavljenja imaginarnega stila realne preteklosti simptomi odpora sodobne neobdelane snovi do umetniške produkcije. Tak odpor navadno še krepijo ideološke plašnice sodobnih producentov, vendar je značilno zlomljen, ko so taki umetniki voljni vključiti prihodnost v svojo sedanost in zabeležiti naraščajočo moč znanstvene fantastike ali utopije znotraj logike samih svojih form.

Kar je neavtentično pri nostalgичnih filmih in tekstih — čeprav bi bilo zanimivo videti, kaj bi Altman lahko napravil z *Ragtime* —, bi lahko najbolje dramtizirali na neki drugi način, ki ga bom imenoval kult blesteče podobe; nova tehnologija (širokokotne leče, svetlobno občutljivi film) je sodobnemu filmu omogočila, da se pretirano prepušča temu kultu. Je mar nevhvaležno, če od časa do časa zahrepenimo po nečem, kar bi bilo hkrati grše ter manj učinkovito in ekspertno, bolj amatersko in nespretno, od neverjetnega prostranstva s soncem obsijanega listnatega okrasa, od posod z rožami na velikem platnu, katerih skoraj nezamišljivo intenzivna pretanjenost barv bi kakega impresionista pripravila do tega, da bi frustriran pospravil svoj slikarski pribor in prenehal slikati? Upam, da ne bo vzeto za moraliziranje, če priznamo, da se taka neposredna lepota lahko od časa do časa zazdi obscena, poslednja forma blagovne potrošnje — pretvorba naših čutov v trgovske hiše duha za naročanje blag po pošti, ponujanje Narave kot v celofan zavitega produkta, ki bi ga vsaka ugledna trgovina rada imela v izložbi. Ta ugovor je dejansko historičen, saj so gotovo bili historični trenutki in situacije, v katerih je osvojitve lepote pomenila silovito politično dejanje: halucinatorična intenzivnost zamazane barve v sajasti otrplosti rutine, grenko-sladek priokus erotike v svetu brutaliziranih in izčrpanih teles. Tudi »sublimno« v šestdesetih letih, to protikulturno ponovno odkritje ekstatičnega, ni bilo nujno protipolitično dejanje, kajti te intenzivnosti, ti vbodljaji onstran bolečine ali ugodja, so bile po svojem bistvu usmerjene *proti* podobi. Zmagoslavje podobe v nostalgičnih filmih pa je tisto, ki potrdi zmago vrednot sodobne potrošniške družbe in pozno-kapitalistične potrošnje nad onimi intenzivnostmi.

Zdaj pa pomislimo, nasprotno, na »lepo« v Kubrickovih filmih: še zmeraj se obsesivno spominjamo zvoka »Lepe plave Donave«, ki vrtil počasi rotirajočo vesoljsko ladjo v *2001* na njeni poti na Luno, tako kot Musak v dvigalu za višje razrede pomirja ne le uradne birokratske potnike na ladji, ampak tudi nas same, gledalce te tehnokratske prihodnosti naše lastne sedanosti onstran vseh nacionalnih konfliktov. Banalnost visoke kulture

valčka tako izraža banalnost tega harmoničnega globalnega sveta, s katerim upravlja OZN, kot tudi dolgočasje njegovih prebivalcev brez globine: je šolski primer označevalnega mehanizma, ki ga Barthes *Mitologik* imenuje »konotacija«. V njem so najgloblje sporočilo sam jezik in formalne kategorije medija: sama kvaliteta podobe oddaja sporočilo, ki skrivoma prehitava očitni oziroma neposredni pomen svoje vsebine. Konotativna operacija tudi ni zmeraj neavtentična, kot v Barthesovih reklamnih besedilih ali v ideologemu Lepote, ki smo ga pravkar omenili: v *Saint Genet*, na primer, je Sartre dokazoval, da je Genetova praksa »lažnega« (*le toc*) — njegova namerna stilistična projekcija cenenege, kiča, neokusno prenapihnjenege, njegova namerna vključitev »slabega okusa« v konotativna sporočila njegovih sijajnih stavkov — protopolitično dejanje, predrugačenje *ressentimenta* v dejanje maščevanja proti njegovemu uglednemu bralstvu (podobno bi lahko trdili za Dreiserjev šund-stil: sama njegova lažnost izraža resnico pretvorbe vsega v blago, ki se je začela v njegovem času). Zares, avtentičnost Kubrickove rabe tovrstne visokokulturne konotacije lahko izmerimo v njegovem lastnem delu, s tem da jo zoperstavimo ideološkemu (in reakcionarnemu, protipolitičnemu) filmu, kakršen je *A Clockwork Orange* (1971): tukaj se konotacija razpusti v očitno denotacijo in so iste visokokulturne snovi instrumentalno uporabljene, da bi nas didaktično poučile o dolgčasu in neznosnosti dosežene Utopije, v kateri lahko zgolj nasilje princse olajšanje. Tovrstno »trditev« o prihodnosti moramo ostro razlikovati od lateralne konotacije podobe v *2001*, kjer je znanstvenofantastična vsebina nosilec sporočila o naši lastni tehnološki sedanjosti in o Kubrickovem lastnem vrhunskem tehnološkem strokovnem znanju — tako sterilnem in lobotomiziranem kot je to pot na Luno.

Lepota in dolgčas: to je torej takojšnji občutek, ki ga vzbudi monotona in neznosno dolga uvodna sekvenca *The Shining*, veliki nepretrgani posnetek, ki nas iz zraka popelje preko »neoskrunjene« ameriške pokrajine, tega tipiziranega primera lepote, ki jemlje dah, kakršno najdemo na poštinih razglednicah; takšen je tudi občutek, ki ga vzbudi velik hotel, čigar starinski blišč s konca stoletja spodkoplje ceneno pojmovanje »luksuza«, ki je lastno potrošniški družbi, še posebej upravnikova moderna pisarna in neizogibna plastična skodelica kave, s katero postreže njegova tajnica. Pri Hitchcocku so takšne stranske osebe še zastavljene idiosinkratično, kot zanimive/zabavne (ne le zato, ker jih je Hitchcock kot Anglež opazoval iz distance: značilni britanski humor zgodnjih filmov je v hollywoodskem obdobju

strukturno znova izumil kot novo in avtentično ameriško držo): tako v *Vertigo* oskrbnica penziona v San Franciscu nenadno plane kvišku izza navidezno prazne mize z izgovorom, da je »mazala z oljem liste« svoje okrasne rastline; malomestni šerif v *Psycho* skozi cigarni dim porogljivo zloguje ime pogrešanega vele mestnega detektiva (»Ar-bo-gast«); na koncu istega filma sodni psihiater z dvignjenim kazalcem pedantno popravi naivni prvi vtis svoje provincialne policijske publike (»Transvestit? Ne ravno!«).

Nič takšnega ne najdemo pri Kubricku: ti ljudje brez globine, na poti na Luno ali stanujoči izven sezone v velikem hotelu na koncu sveta, so standardizirani in nezanimivi, njihovi ritmičeni nasmehi so tako privajeni kot ponavljajoči se vzdih radijskega napovedovalca. Če se Kubrick zabava z uprizoritvijo kontrapunkta med to brezpomenskostjo in obvezno prijaznim obrazom na eni strani ter pošastno, zares prav neizrekljivo zgodbo, ki jo hotelski menedžer končno mora razkriti, na drugi strani, je to povsem brezosebna zabava, ki na koncu nikomur ne koristi. Medtem pa veličastni takti Brahmsa preženejo ves svež zrak iz podob *The Shining* in vsilijo zdaj že domači občutek kulturne zadušitve.

Seveda je možno, da so takšne suhoparne in banalne neprepričljivosti bistvena poteza samega žanra grozljivke, ki je (tako kot pornografija) reduciran na prazno izmenjavo šoka in njegove odsotnosti: zadevo sem moral formulirati na tako okoren način, ker je izmeničen moment – gola odsotnost šoka – danes oropan celo tiste vsebine in smisla, ki sta bila navzoča v tem, kar smo nekoč opisovali kot dolgčas. Pomislimo, na primer, na zgodnejši val grozljivk in znanstvenofantastičnih filmov iz petdesetih let, katerih »mirnodobski« ali »civilni« kontekst – praviloma ameriško malo mesto v odmaknjeni pokrajini, kakršno vidimo v westernih – je označeval »provincialnost«, ki v današnji potrošniški družbi ne obstoji več. Georgetown v Friedkinovem *The Exorcist* (1973) ni več dolgočasen v socialno obarvanem smislu, ampak preprosto banalen; njegovo prazno dnevno življenje deluje kot votla tišina, na katere ozadju bomo zaznali zlovešče udarjanje vetra na podstrešju. In jasno je, da je prav ta trivialnost vsakdanjega življenja v poznem kapitalizmu tista obupna situacija, proti kateri nastopijo vse formalne rešitve, strategije in zvijače tako visoke kot množične kulture: kako v situaciji, v kateri se zdi, da sta edinstvenost in dokončnost privatnih usod in same individualnosti izhlapeli, zavarovati iluzijo, da se stvari še vedno dogajajo, da dogodki obstajajo, da je še veliko zgodb, ki jih

je treba povedati. Ta nemožnost realizma — in, bolj splošno, nemožnost žive kulture, ki bi kolektivni publiki govorila o skupni izkušnji — določa metažanrsko rešitev, s katero smo začeli. Z njo lahko razložimo tudi vznik tega, čemur bi lahko rekli napačno ali posnemovalno pripovedništvo, namreč iluzionistična pretvorba v navidez enotno in linearno pripovedno površino tega, kar je v resnici kolaž heterogenih snovi in fragmentov, med katerimi najbolj bijejo v oči kinetični ali psihološki segmenti, vstavljeni v tekste povsem drugačne vrste. Tako so v veliki pesmi Williama Carlosa Williamsa o nemožnosti ameriške kulture ali literature, *Paterson*, na najbolj problematičnih mestih formalne razpršenosti vstavljeni bloki nereduciranega fizičnega občutka (najbolj opazno samega slapa), kot da telo in njegovi brezpomenski, vendar obstoječi občutki tvorijo nekakšno zadnje prizivno sodišče. Tudi pri Kubricku je praznina življenja v mrtvi sezoni hotela značilno punktuirana z najljubšimi čutnimi zaznavami tega *auteur*¹, tako da je neutrudljivo otrokovo poganjanje pedal na velikem kolesu po praznih hodnikih pretvorjeno v pravcati Grand Prix, v neizprosno prodiranje v luknje v materiji, kot da gre za medzvezdno vozilo, mimo katerega drvijo meteoriti. Take polepšave pripovedne linije — mikropracticiranja »sublimnega« v smislu 18. stoletja, ki pa so, kot formalni simptomi, tesno povezana tudi z bravuroznimi sekvencami pri Hitchcocku (vzporedno pozabavanje, v *The Birds* (1963), dveh nerazdružljivih pritlikavih papig, ki kot miniaturno kazalo registrirata upogibe in ovinke avtoceste) — zaznamujejo razdruženje Domišljije in Imaginacije v sodobni kulturni produkciji in so znamenja heterogenosti vsebin, na katere je razbito moderno življenje.

Kar pa zadeva samega otroka, njegova »zgodba« ni le pretveza za tovrstne čiste filmske in zaznavne vaje, ampak na bolj splošen način pretveza za igro z žanrskimi signali, ki nas popeljejo v srce te posebne forme. Ni dvoma, da so ti začetni signali že bili vzpostavljeni z reklamiranjem in marketingom filma (in s slovesom uspešnice, po kateri je film posnet): okrepile jih bodo začetne sekvence, ki nas potrdijo v prepričanju, da bo deček središče, okoli katerega se bo vrtela pripoved (tako kot so njegove telepatske sile posodile filmu naslov). Hitro smo pripravljeni slediti ukazom in pasivno/ubogljivo investirati v te prve vznemirljive vizije ustrezne slutnje: otrokove sposobnosti (in njegova dozdevna obsedenost z nadnaravnim drugim jazom) napovedujejo, da v praznih mesecih, ki čakajo družino v

¹ Prim. Annette Michelson, »Bodies in Space: Film as 'Carnal Knowledge',« *Artforum* (februar 1969).

hotelu, zima ne bo mirna. Kakorkoli že, dovolj izkušenj imamo z groznimi otroci (Leroyev *The Bad Seed* (1956), Rillin *Village of the Damned* (1960)), da smo takoj sposobni prepoznati čisto zlo, ko nam ga potisnejo pod nos. Povrhu tega pa je usodna slabost osebe, ki jo igra Jack Nicholson, diagnosticirana kot običajen alkoholizem (ob katerem si lahko po svoji prosti izbiri zamislimo še katerokoli moralno nestanovitnost), kar nas pomiri in ne vzbudi kakega posebnega suma. Takšna napačna znamenja se nadaljujejo vsaj do točke, ko stari kuhar, Scatman Crothers, prepozna fanta in mu razloži njegove sposobnosti; poleg tega tudi ni časa, da bi tema telepatije razvila kateregakoli od svojih tradicionalnih pomenov. Telepatija je že bila predmet mračnih predstavitev: najopazneje v romanu Roberta Silverberga *Dying Inside* iz leta 1972, ki vzame ta motiv dovolj resno, da se vpraša – sredi depresivno sodobnega Manhattna – katere probleme bi svojemu nebogljenemu nosilcu prinesel tak »dar«. Vendar pa je bila telepatija v moderni znanstveni fantastiki v celoti vzeto priložnost za anticipatorično predstavitev Utopične skupnosti prihodnosti in nezamišljive evolucionjske mutacije v odnosih znotraj kolektiva (kot v klasičnem romanu Theodorja Sturgeona *More than Human* (1953)). *The Shining* v najboljšem primeru zelo slabotno rekapitulira to Utopično resonanco v zaščitniškem tovarštvu med prestrašenim otrokom in starejšim črnim glavnim kuharjem (in preko te zadnje osebe v mimogredni nasprotipostavitvi geto-skupnosti in atomizirane belske družbe luksuznega hotela ali malomeščanske družinske enote).

Ključnega pomena pri telepatiji v *The Shining* pa je, da gre za napačno vodilo; zato se povsem sklada z igro žanrskih signalov, o kateri smo že govorili, da ta namerna prevara zapelje gledalca v to, da v prve pol ure napačno locira žanr filma, ki ga gleda. Model za tako vrsto žanrske zamenjave je seveda Hitchcockov *Psycho* (čigar prizor na stopnišču je najmanj dvakrat »citiran« v *The Shining*), kjer je pripoved o vsakdanji kraji razvita zgolj zato, da bi jo kasneje, skupaj z njeno junakinjo, surovo pokončala povsem drugačna kriminalna pripoved. (Vendar pa je v *Psycho* odnos med dvema žanroma, med javnim zločinom, ki ga določa družbeno sprejemljiv in »racionalen« motiv denarja, in med zasebnim oziroma psihotičnim impulzom, še vedno zoperstavitev, ki zanjo lahko trdimo, da prinaša nekaj pomen, ki je sama v sebi sporočilo, kar je najbolj direktno razvil Fritz Lang v svojem *M* (1931).) Zdi se, da je v *The Shining* žanrska zamenjava manj koherentna in da nastopi znotraj motiva obsedenosti; izkaže se, da je

zamenjava zgolj v tem, da smo obsedenost iskali na napačnem kraju: ne gre za dečka, ki ga je njegov fantomski prijatelj »obsedel« na nekakšen zlovešč način, ampak za alkoholičnega očeta, čigar slabost odpre vakuum, v kategorija pronicajo raznoteri pogubni, na začetku še nedoločljivi impulzi. Vendar je to samo v sebi že neka druga vrsta napačnega razumevanja žanra, ki poseže po nekaterih signalih in pravilih novega žanra »okultnega« filma, da bi se tako v gledalcu vzbudilo pričakovanje, da ga v nadaljevanju filma čaka prava diabolična obsedenost.

Vendar pa *The Shining* ni okultni film v tem smislu: skušal bom pokazati, da označuje vrnitev k mnogo starejšemu pod-žanru s svojimi lastnimi značilnimi zakoni in vsebino, ponovno iznajdbo zgodbe o duhovih, ki je zaradi zgodovinskih razlogov danes vse manj praticirana. Vendar pa je celo začetna žanrska negotovost del refleksivnosti metažanrskega postopka: Kubrickova svoboda, da ponovno izumi različne žanrske konvencije, se ujema z njegovo distanco do vseh njih in z njihovo lastno zgodovinsko zastarelostjo v novem svetu televizije, wide screena in blockbusterjev. Zdi se, da lahko klasični žanri dobijo nazaj nekatere izmed svojih starih moči le tako, da nas presenetijo in uporabijo svoje konvencije retroaktivno. Celo razmeroma direkten pastiš starejšega pod-žanra, kot je *Chinatown*, dvoumno zaščitni svoje učinke za varovalnim videzom nostalgičnega filma.

Pri zgodbah o duhovih je anahronistična njihova posebej poudarjena naključna in konstitutivna odvisnost od fizičnega prostora, še posebej od snovne hiše kot take. Ni dvoma, da se v nekaterih predkapitalističnih oblikah preteklost trdovratno drži odprtih prostorov, griča za obešanje ali svete pogrebne zemlje; vendar v zlati dobi tega žanra duh prebiva v starodavni zgradbi: je njene slabe sanje, aludira na nedoumljivo zaporedje generacij njenih prebivalcev, kot nekakšna vrnitev potlačene duha srednjih razredov. Ne smrt kot taka, zaporednost »umirajočih generacij« je škandal, ki ga zgodbe o duhovih oživijo v buržoazni kulturi, ki je triumfalno zatrla čaščenje prednikov in objektivni spomin klana ali razširjene družine in se tako obsodila na življenjski razpon biološkega posameznika. Nobena zgradba ne more tega izraziti bolj primerno od velikega hotela z njegovimi zaporednimi sezonami, katerih široki ritmi registrirajo spremembe v ameriških brezdelnih razredih od konca 19. stoletja do počitnic v današnji potrošniški družbi. Jack Nicholson ni v *The Shining* obseden niti z zlom kot takim niti s »hudičem« ali kakšno analogno okultno silo, temveč preprosto z Zgodovino, z ameriško preteklostjo, kot je ta pustila svoje usedlinske

sledove na hodnikih in prezidanih suitah tega mogočnega mravljišča, ki čudno projicira svojo prazno formalno podobo v zunanji labirint (labirint je pomenljivo Kubrickov lastni prispevek). Vendar na tej stopnji žanr še ne prinaša koherentnega ideološkega sporočila, o čemer priča Stephen Kingov povprečni original: kot bomo kmalu videli, Kubrickova priredba dejansko preobrazi to blede in globalno prevlado naključnih, od vsepovsod pobranih zvokov ameriške zgodovine v precizen in jasno razčlenjen zgodovinski komentar.

Vendar pa celo ta nediferenciran občutek navzočnosti in grožnje zgodovine in preteklosti kot take zadošča, da se razkrije žanrska sorodnost med zgodbo o duhovih in tistim starejšim žanrom, s katerim in proti kateremu se konstitutivno definira zgodba o duhovih, namreč zgodoviskim romanom. Zares, kaj je ta roman drugega kot poskus povzdigniti mrtve, uprizoriti halucinatorno fantazmagorijo, v kateri se duhovi izginule preteklosti ponovno srečajo v kostimiranem razkritju in jih preseneti smrtno oko sodobnega gledalca-voyeurja? Roman, kakršen je H. P. Lovecraftov *Strange Case of Charles Dexter Ward*, lahko tako beremo kot nekaj, kar tvori »ostuden« most med dvema žanroma, kar ponuja vznemirljiv in refleksiven komentar o skrivnih ciljih in namenih pripovednega zgodovinarja ali zgodovinskega romanopisca. Tako se zdi, da Lovecraft — ki je, kot vsak historicist, obseden z lokalno in kozmično preteklostjo svoje razpadle Providence² — hoče literarno dramatisirati Micheletov klasičen pojem zgodovinarja kot kustosa in prebujevaleca generacij mrtvih; ostudni trenutki njegove pripovedke, kot tisti, ko mučitelj dvigne iz grobov »svetovno-zgodovinske« osebnosti, kakršna je bila Benjamin Franklin, in jih zaslišuje, posebej poudarjeno komentirajo prevzetnost zgodovinarja in njegovo vraževerno verovanje v možnost predstavitve preteklosti.

Potemtakem ni naključje, da poleg *The Shining*, meta-zgodbe o duhovih, Kubrickovo delo vsebuje eno najbolj briljantnih (in najbolj problematičnih) sodobnih realizacij reprezentacijskega ideala zgodovinskega romana v strogem pomenu, *Barry Lyndon* (1975). Zdi se, da same podobe tega filma kot obarvana telesa črpajo svojo skrivnostnost iz privilegiranega učinka pudra na mladi krvi obrazov svojih likov; simulakrum je v celoti prava učbeniška ponazoritev in potrditev Lukacsove razlage arheološkega

² Za socialistično interpretacijo Lovecrafta prim. Paul Buhle, »Dystopia as Utopia: Howard Phillips Lovecraft and the Unknown Content of American Horror Literature,« *Minnesota Review*, št. 6 (pomlad 1976).

romana kot sklepne oblike evolucije Zgodovinskega Romana: kot trenutka, ko некоč novi žanr začenja zgubljeni svojo družbeno vitalnost živega izraza zgodovinskosti zmagoslavnega in razredno-zavednega meščanstva in preživi kot nenavadno svojevoljna formalna lupina, katere vsebina je relativno indiferentna. Lukacs je rad citiral opazko velikega berlinskega romanopisca Theodorja Fontana o obsegu in mejah, znotraj katerih je edinole možna avtentična zgodovinska literatura: svoj roman, pravi Fontane, lahko postaviš v obdobje, ki ni bolj oddaljeno od življenjske izkušnje tvojih lastnih starih staršev; zdi se, da je s tem hotel poudariti konstitutivni odnos med zgodovinsko domišljijo in živo sedanostjo tistih preživelih posredovalcev, katerih anekdote o določeni preteklosti odprejo območje družbenega časa, ki je poslej dostopno fantaziji, hkrati pa zasidrajo to območje v referenčni okvir izkušenj realnih posameznikov. Izginotje starih staršev iz atomizirane predmetne kulture mora tako imeti pomemben učinek na družbeno amnezijo, na zgubo občutka za preteklost v potrošniški družbi in, skupaj s tem, na bolj in bolj problematično naravo zgodovinskega romana kot oblike.

Bistveni pogoj za razširjeno družino tako postane simptom in alegorija preživetja »organskih« družbenih odnosov, se pravi tega, kar Raymond Williams imenuje »dostopna skupnost« (pa naj ta privzame obliko vasi, klasičnega mesta ali vitalnih nacionalnih skupin). V našem teoretičnem podnebjju, ki sta ga globoko zaznamovala revolucija Simbolnega in odkritje Jezika, bi k temu gotovo radi dodali še nepretrganost jezikovne oblike od predstavljene preteklosti do sedanosti bralstva zgodovinskega romana. Romani o rimskem cesarstvu v angleščini ali Lukacsov vrhunski primer arheološkega romana, francosko govoreča Kartagina v Flaubertovi *Salambo*, so tako ne le kurioziteti, ampak kar protislovni nazivi. Zagovarjati bi se dalo, da je »angleščina« iz 18. stoletja v filmu *Barry Lyndon* le še eden od teh mrtvih jezikov.

Moja poanta tu ni, da *Barry Lyndon* ni izdelek visoke kvalitete in impresivne virtuoznosti: velik film, zakaj ne? Velik Kubrickov film, vsekakor. Veliko število branj je na razpolago, ko hočemo formulirati njegov pomen in zahteve, ki jih ta film naslavlja na nas, sodobne gledalce: lahko ga vzamemo kot močno proti-vojno izjavo; kot študijo o moči in prostituciji, o manipulaciji, o patosu izgube, ko je nekdo uporabljen in nato vržen stran kot star čvelj; kot globlji izraz, na psihoanalitični ravni, tesnob glede pohabljenja in kastracije ... vse to so seveda »pomembne« teme, ki bi jih sodobni umetnik moral imeti pravico razvijati brez nadaljnjih upravičevanj.

Vendar so vse te teme nekako oddaljene od stvari same, katere sama popolnost kot pastiš stopnjuje naše nergaške dvome o svojevoljni naravi celotnega podvzema. Zakaj sploh to 18. stoletje v kulturni industriji poznega 20. stoletja? Zakaj skoraj katerokoli drugo obdobje ne bi nič manj ustrezalo (Kubrickovo elizabetinsko obdobje, Kubrickova Ameriška Revolucija, Kubrickov *Ivanhoe*)? Vendar pa je ta dvom rovarski, njegova okužba preti, da bo prekoračila poseben problem vsebine zgodovinskega romana in problematizirala surovine celotne sodobne kulturne produkcije. Ali se brez preteklosti sploh lahko sklicujemo na izkustvo sedanosti, ki nam je vsem skupna? In kar se tiče izbire snovi, zakaj bi bili v fragmentirani multinacionalni kulturi malo južnjaško mesto, kalifornijska univerza ali Manhattan v sedemdesetih letih manj samovoljno izhodišče kot pa London ali nemške fevdalne posesti v 18. stoletju? Zares, teorijo pastiša, s katero smo začeli, niso porodile zgolj študije o dilemah zgodovinskega romana, ampak v prvi vrsti posplošena kriza kulturne produkcije kot celote danes.

The Shining lahko beremo kot Kubrickovo meditacijo o problemih, nastalih z njegovim prejšnjim filmom, in o sami tisti nemožnosti zgodovinske predstavitve, s katero nas dosežena popolnost filma *Barry Lyndon* tako dramatično in paradoksalno sooča. Najprej, konvencionalni motivi okultnega ali nadnaravnega thrillerja zamegljujejo očitno dejstvo, da je *The Shining*, karkoli drugega že je, tudi zgodba o propadlem piscu. Original Stephen Kinga je veliko bolj odkrito in konvencionalno roman o umetniku, čigar glavni junak je že pisec z nekaj minimalnimi dosežki in klasični ameriški *poete maudit*, katerega talent je okužen in stimuliran z alkoholom. Kubrickov glavni junak pa je že refleksiven komentar o tem zdaj konvencionalnem stereotipu (Hemingway, O'Neill, Faulkner, beatniki, itd.): njegov Jack Nicholson ni pisec, ni nekdo, ki ima nekaj za povedati ali ki rad dela stvari z besedami, temveč nekdo, ki bi rad *bil* pisec, ki živi fantazmo o tem, kakšen je ameriški pisec vrste Jamesa Jonesa ali Jacka Kerouaca. Vendar je celo ta fantazma anahronistična in nostalgična; vse tiste neraziskane špranje sistema, ki so v petdesetih letih omogočile postopačem, da so postali liki »Velikega Ameriškega Pisca«, so že zdavnaj vsrkane v zapečaten in sklenjen prostor potrošniške družbe. (Ali, če vam je tako ljubše, tedaj še neregistrirane in neizražene izkušnje, ki so jih beatniki bili zmožni odkriti na mejah sistema, so same — skupaj z likom in vlogo beatniškega pisca kot takega — postale del kulture in njenih stereotipov: kot pri črnem in ženskem pisanju produkcijo novega jezika omogoča to, kar še nikoli ni bilo

videno — »afirmativna kultura« nato vse te stvari vse hitreje dohiti, jih asimilira v to, kar vsi poznajo, neraziskano vnese v zemljevid znanega, vse, za kar nam še vedno manjka besed, sprevrže v podobe, ki se jih da potrošiti.) Sama vsebina zvezdniškaga sistema, kot se vpiše v Kubrickov film, namreč semiotična vsebina »Jacka Nicholsona« kot post-sodobnega junaka, pove isto s svojo distanco do starejše generacije novih upornikov (Brando, James Dean, Paul Newman, in celo, prehodno, Steve McQueen).

Po drugi strani pa, ne glede na to, ali junak, ki ga igra Jack Nicholson, lahko piše ali ne, vsekakor *piše*, kot to potrdi najbolj vznemirljiv trenutek v filmu: nesporno producira »du texte«, kot to pravijo poststrukturalisti (celo če smo v skušnjavi, da bi si priklicali v spomin komentar Trumana Capoteja o *On the Road* — »to ni pisanje, to je tipkanje!«). Tekst, ki ga obravnavamo, je vendar zelo eksplisitno tekst o *delu*: je neke vrste ničelna točka, okoli katere se film organizira, neke vrste dokončna in prazna samoreferenčna izjava o nemožnosti kulturne ali literarne produkcije.

Če verjamete, da mora za takšno produkcijo kot opora vedno stati neka skupnost (pa naj bo identificirana ali ne, zavedajoča se sebe ali nasprotno na tem, da pride do takšne zavesti s sredstvi samega kulturnega izraza, ki *ex post facto* potrdi, da je bila tam že od vsega začetka), potem je jasno, zakaj nima »Jack« ničesar reči: celo družinska enota, katere del je, je bila reducirana na nekakšno močno osamljenost, sobivanje treh naključnih posameznikov, ki potemtakem ne predstavljajo ničesar onstran samih sebe; sami ti odnosi vsakogar med njimi do ostalih so tako (nasilno) postavljeni pod vprašaj. Kakršnakoli možnost, ki bi jo ta partikularna družina še utegnila imeti v družbenem prostoru mesta, da bi razvila kolektivno solidarnost z drugimi ljudmi, ki živijo v podobnih marginaliziranih okoliščinah, je tukaj izključena s popolno osamitvijo v velikem hotelu pozimi. Zgolj telepatsko tovarištvo otroka, ki vzpostavi vez z motivom črnske skupnosti, ponuja nekakšen fantazmatski lik širših družbenih odnosov.

Natanko v takšni situaciji pa se težnja k skupnosti, hrepenenje po kolektivnosti, *zavist* do drugih, doseženih kolektivnosti, pojavi z vso močjo vrnitve potlačenega: v tem je konec koncev, tako mislim, pravi pomen *The Shining*. Kje naj iščemo to »dostopno skupnost«, četudi izključeno, na katero bi se lahko navezala fantazma kolektivnih odnosov? Vsekakor je ne najdemo v menedžerski birokraciji hotela samega, ki ni nič manj multinacionalna in standardizirana kot predmestna spalna naselja ali veriga motelov; prav tako ni mogoče te skupnosti videti v dopustnikih, ki ob koncu

počitniške sezone odhajajo domov v svoje privatizirane stanovanjske prostore. Iskanje gre lahko le v eno smer, v preteklost: na tem mestu Kubrickova sprememba literarne predloge filma pokaže svojo moč kot artikulirano in smiselno simbolno dejanje.

Za razliko od Kingovega romana, ki uprizori »preteklost« kot zmešnjavo glasov in nerazločen izbruh mrtvih življenj vseh generacij preteklih obiskovalcev hotela, se namreč Kubrickov film osredotoči na eno samo obdobje ter množi njegova vse bolj enoznačna znamenja: smokinge, odprte avtomobile, žepne steklenice, naoljene lase s prečko na sredi... Same inkoherentnosti v snovi filma krepijo to koherentno sporočilo, ki se vsiljuje: tako se v velikem prizoru halucinacije, ko plesna dvorana oživi z bogataškimi veseljaki iz drugega obdobja — Jack Nicholson, neobrit in v gozdarskem jopiču, v tej družbi boleče štrli ven —, zgodi dolgo pričakovani trenutek resnice in občinstvu vzame dah, ko so kršene konvencije zgodbe o duhovih, saj junak fizično poseže v svoje fantazmagorično okolje in trči s snovnim telesom natakarja, katerega pijačo je polil. Občinstvo takoj razume, da ja ta natakar lahko samo oseba, ki je še nismo srečali: prejšnji nočni čuvaj, čigar strašen umor-samomor v eni prejšnjih zim je bil že razodet. Navidezna inkoherentnost je v tem, da je ta nočni čuvaj — mož iz bližnje preteklosti, čigar psihotične impulze in družinsko nasilnost si skušamo predstaviti po vzoru osebe, ki jo igra Jack Nicholson — lahko bil karkoli že, nikakor pa ni mogel biti podoben temu vljudnemu in ponižnemu, lepo obritemu slugi, katerega brezbarvna uglajenost izžareva neizmerno zlobo prav skozi svojo brezizraznost. Celo ta lik predhodnika, znanilec Nicholsonove obsedenosti in zlovešča senca njegove lastne usode, je torej ponovno napisan v slogu neke prejšnje generacije, prilagojen neki starejši preteklosti.

Ta generacija je, nazadnje, iz dvajsetih let: junak je preganjan in obseden z dvajsetimi leti. Dvajseta leta so bila zadnji trenutek, ko je pristno ameriški brezdelni razred še lahko živel agresivno in bahavo, ko je ameriški vladajoči razred brez slabe vesti še lahko imel razredno-zavedno podobo samega sebe in užival svoje privilegije brez krivde, odkrito in opremljen s svojima dvema simboloma, cilindrom in kozarcem šampanjca, pred očmi drugih razredov na družbenem odru. Nostalgija *The Shining*, hrepenenje po kolektivnosti, privzame to čudaško obliko obsedenosti z zadnjim obdobjem, v katerem se je razredna zavest še javno izrazila: celo motiv služabnika ali strežnika izraža željo po minuli družbeni hierarhiji, ki ji ni

več mogoče ustreči v izumetničenem multinacionalnem vzdušju, v katerem brezoblični možje organizacije najamejo Jacka Nicholsona za priložnostno delo. Jasno je, da se tu »potlačeno vrne« z dvojno mero: utopičen impulz, ki je komaj primeren za običajno samozadovoljno in poučno povzdigovanje, se izrazi prav v tistem snobizmu in razredni zavesti, za katera smo naivno domnevali, da ju ogroža. Nauk *The Shining*, njegove globinske analize in »predelave« razrednih fantazem sodobne ameriške družbe, je zato izjemno vznemirljiv tako za Levico kot Desnico. Njegov žanrski okvir – zgodba o duhovih – neizprosno demistificira nostalgicne filme kot take, pastiše, in razkrije njihovo konkretno družbeno vsebino: blesteč videz tega ali onega preteklega obdobja je tu razkrinkan kot obsedenost, kot ideološki projekt vrnitve k trdim gotovostim bolj vidne in toge razredne strukture; ta kritična perspektiva vključuje, a hkrati transcendirata, bolj neposredno privlačno moč celo tistih okultnih filmov, ki se površnemu pogledu zdijo podobni *The Shining*. Za te filme se zdi, da zopet oživijo in uprizorijo manihejski svet, kjer obstajata dobro in zlo, kjer je hudič aktivna sila, in kjer lahko s pravo vrsto pozornosti in s pravimi vodniki razčistimo zmedo in ugotovimo, kdo je in kdo ni na strani Boga. Te filme lahko vzamemo kot izraze in simptome: v družbeni klimi, o kateri nam pripovedujejo, da je v nji na delu močan fundamentalistični verski prepород, se lahko od njih pričakuje, da bodo dokumentirali pomembno težnjo današnje družbene zavesti in vršili funkcijo, ki je v bistvu diagnostična. Vendar pa je še neka druga možnost: da namreč ti filmi ne izražajo neposredno verovanja, ampak projicirajo hrepenenje po verovanju in nostalgijo po obdobju, ko se je verovanje zdelo še možno. Dalo bi se zagovarjati trditev, da je zlata doba znanstveno-fantastičnih filmov v petdesetih letih, polnih izvenzemeljskih ljudi-rastlin in pošasti, ki jedo možgane, izpričevala pravo kolektivno paranojo fantazem Hladne Vojne, fantazem tujega vpliva in subverzije, ki so same krepile ideološko klimo, ki so jo reproducirale. Takšni filmi so projicirali podobo »sovražnika« v individualno pošast, katere kolektivno organizacijo si je bilo mogoče zamisliti le v obliki biološke ali podčloveško-nagonske mreže, katere zgled je dinamika mravljišča. (Notranji sovražnik je nato paradokсно zaznamovan z ne-razliko: »komunisti« so prav takšni ljudje kot mi, z izjemo topega pogleda in avtomatizma njihovih kretenj, ki izdajajo, da se je njihovih teles polastila tuja sila).

Danes, ko nas mediji na široko obveščajo o dogajanju na vsem planetu in ko so z velikim gibanjem dekolonializacije v šestdesetih letih tudi najbolj

zatrte skupnosti začele govoriti s svojim lastnim glasom ter postavljati zahteve kot pravi revolucionarni subjekti, pa Drugosti ni več mogoče predstaviti na tak način. Tako, denimo, politično nezavedno v današnji Ameriki najbrž ne more več dojeti Rusov kot zla v smislu tuje drugosti in brezobličnosti teh zgodnejših fantazem: v najboljšem primeru si jih predstavlja kot štoraste, brutalne in tiranske, kot v primeru sedanjih ocen Sovjetske invazije v Afganistan. Kar pa se tiče nekdanjih brezobličnih hord Kitajcev, so ti danes naši lojalni zavezniki, znova vključeni v fantazmo iz Druge Svetovne Vojne o »prijateljstvu med Kitajsko in Ameriko«, medtem ko naš prejšnji vietnamski sovražnik – ki itak ne deluje več kot planetarna ideološka grožnja – uživa zavistni prestiž zmagovalca. Tretji Svet, ki so ga v sedanji porevolucionarni situaciji imobilizirale vojaška diktatura, korupcija in preprosta ekonomska beda, nasploh ne nudi več ustrezne snovi za fantazme o oblegani Trdnjavi Ameriki, ki ji grozi, da jo bo preplavila naraščajoča plima bojevityh nižjih razredov.

V tem položaju novi val okultnih filmov (lahko jih datiramo od leta 1973, leta filma *Exorcist I* in hkrati svetovne ekonomske krize, ki je označila konec tega, kar so pomenila šestdeseta leta) izraža nostalgijo po sistemu, v katerem sta Dobro in Zlo povsem črno-beli kategoriji: ne izraža nove psihologije Hladne Vojne, ampak obžalovanje in hrepenenje po obdobju Hladne Vojne, ko so bile stvari še preproste; ne izraža verovanja v manihejske sile, ampak tleči sum, da bi vse bilo veliko lažje, če bi lahko verjeli vanje. Čeprav *The Shining* ni okultni film, pa vendarle obda ta novi ideološki žanr okultnega s svojo širšo kritično perspektivo in nam tako omogoči, da to še vedno »metafizično« nostalgijo po absolutnem Zlu reinterpretiramo v veliko bolj materialističnih terminih kot hrepenenje po gotovostih in zadovoljstvih tradicionalnega razrednega sistema.

Zares, tu tiči zadrega, ki jo pomeni *The Shining* za gledalce na Levici, navajene slaviti razredno zavest, kot da je njen ponovni vznik zmerom politično pozitiven in kot da ne vključuje nostalgije po hierarhiji in gospodstvu, katere alegorija je »obsedenost« Jacka Nicholsona s še vedno veblenskimi družbenim sistemom dvajsetih let. Zares, tu se odpre niz vprašanj, ki so legitimna, vendar je nanje zelo težko odgovoriti, o »kritičnem« – kaj šele odkrito »političnem« – statusu tega navidez zabavnega filma in še posebej o tem, kako njegova demistifikacija razredne nostalgije deluje na splošno občinstvo. Za tovrstnimi pojmi demistifikacije in »kritičnega« se skrivajo neizprašani modeli freudovske psihoanalize in zaupanja v moč

samozavesti in refleksivnosti nasploh, da predružači ali celo »ozdravi« ideološke tendence in pozicije, ko jih prinese na dan zavesti. Najmanj, kar lahko rečemo, je, da je to zaupanje neprimerno v ozračju, kjer nihče več ne verjame v aktivne zmožnosti posameznikove zavesti in v katerem so nam sami ideologi »kritične teorije« – Frankfurtske šole – v delih, kakršno je *Negativna dialektika*, zapustili testamente, ki izražajo obup nad tem, da bi »kritična teorija« v našem času lahko naredila kaj več kot ohranila pri življenju negativno in kritično razsežnost našega uma (se pravi, samo kritično teorijo).

Kakršnakoli je že njegova kritična vrednost, *The Shining* v vsakem primeru »razreši« svoja protislovja v zelo drugačnem duhu. Če je obsedenost s preteklostjo impliciten komentar o Kubrickovem zgodovinskem projektu v *Barry Lyndon*, pa konec *The Shining* z mrakobnim citatom vrže novo luč na *2001*, katerega dozdevna tema je bila evolucijski skok v prihodnost. Manifestna vsebina tega metažanrskega prakticiranja znanstvenofantastičnega žanra je seveda pobrana od Arthurja C. Clarka, čigar *Zvezdni Otrok* pomeni še eno različico najbolj priljubljene teme tega avtorja, kvalitativne mutacije v človeškem razvoju in pojma nekakšnega »konca otroštva« človeške zgodovine. Vendar dvomim, če je celo tedaj, ko je ta film nastal, kateri gledalec lahko sprejel s polnim navdušenjem podobe s konca filma, ki jih je Annette Michelson pomenljivo imenovala »človekov zadnji postanek v motelu na poti k ločitvi od telesa in ponovnemu rojstvu« – kičasta, vendar anonimno formalna spalnica, v kateri prehodi zadnji astronaut biološki cikel od staranja in smrti h kozmičnemu ponovnemu rojstvu. Zdi se, da prav ta sterilnost dekorja in neizprosno luščenje plasti posameznikovega življenjskega cikla s svojimi podobami nudita mrakoben komentar optimističnega ideološkega sporočila filma.

Zaključek *The Shining* naredi ta komentar ekspliciten in identificira motiv *Zvezdnega Otroka* kot motiv ponavljanja z vsemi njegovimi prizvoki travmatične fiksacije in želje po smrti. Zares, veliki labirint, v katerega je obsedeni Jack Nicholson končno ujet in v katerem njegovo zemeljsko telo zmrzne, osvetli na nov način in tako razkrinka neokusni vrhunec romana Stephena Kinga, kjer požar uniči veliki hotel, hkrati pa, kar je še bolj pomembno, poda novo različico embrioničnega obraza *Zvezdnega Otroka*, ki je na tem, da se pravkar rodi: negiben obraz z odprtimi očmi Jacka Nicholsona, zmrznjenega v globokem mrázu, obraz, ki ga postopoma nadomesti stara fotografija njegove prejšnje višje-razredne inkarnacije iz minu-

lega obdobja brezdelnega razreda. Anticipatorična napoved nezamišljive prihodnosti je zdaj odkrito nadomeščena z mračno ujetostjo v spomenike visoke kulture (regentska soba, sam labirint, klasična glasba), ki so postali jetniške celice ponavljanja in prostor tlačanstva preteklosti. Preostane nam, da preverimo, ali je *The Shining* uspelo to preteklost izgnati za Kubricka ali za kogarkoli izmed nas.

NADREALIZEM BREZ NEZAVEDNEGA

Velikokrat je bilo rečeno, da vsaki dobi dominira privilegirana forma ali žanr, ki se po svoji strukturi zdi najustreznejša za izražanje njene skrite resnice; ali pa, če vam je bolj všeč sodobnejši način mišljenja, morda tista, za katero se zdi, da ponuja najbogatejši simptom tistega, kar bi Sartre imenoval »objektivna nevroza« določenega časa in kraja. Mislim pa, da danes ne bi več iskali takšnih karakterističnih ali simptomatičnih objektov v svetu in jeziku form in žanrov. Kapitalizem in moderna doba je obdobje, v katerem se je z izginotjem svetega in »duhovnega« globoko skrita materialnost vseh stvari končno mokra in drgetava dvignila k dnevni luči; in jasno je, da je sama kultura ena tistih reči, katerih fundamentalno materialnost zdaj ne le jasno vidimo, temveč ji tudi ne moremo ubežati. To je tudi zgodovinska lekcija: ker je kultura *postala* materialna, sedaj lahko razumemo, da je vselej *bila* materialna, ali materialistična, po svojih strukturah in funkcijah. Mi postsodobni ljudje imamo besedo za to odkritje — besedo, ki je skušala nadomestiti starejši jezik žanrov in form — in to je, seveda, beseda *medij* in še posebej njena množina, *mediji*, beseda, ki zdaj združuje tri relativno različne pomene: tistega umetniške oblike ali specifične forme, tistega specifične tehnologije, na splošno organizirane okoli osrednjega aparata ali mašinerije, in končno tistega družbene institucije. Ta tri območja pomena ne definirajo medija, ali medijev, temveč oblikujejo določene razsežnosti, ki se jih je treba lotiti, da takšno definicijo dopolnimo ali sestavimo. Jasno mora biti, da večina tradicionalnih ali modernih estetskih konceptov — večinoma, vendar ne izključno, oblikovanih za literarna besedila — ne zahteva takšne hkratne pozornosti na množstvo razsežnosti materialnega, socialnega in estetskega.

Ker smo se morali naučiti, da je kultura danes stvar medijev, smo počasi tudi pričeli razumevati, da je kultura to vselej bila in da so starejše forme ali žanri ali celo starejše duhovne vaje in meditacije, misli in ekspresije, na svoj zelo drugačen način medijski proizvod. Intervencija stroja,

mehanizacija kulture in mediacija kulture prek Industrije Zavesti zdaj poteka povsod in morda bi bilo zanimivo raziskati možnost, da je bilo tako v vsej človeški zgodovini, celo v radikalni različnosti starejših, predkapitalističnih načinov proizvodnje.

Vendar je paradoksalno pri tem premiku literarne terminologije, ki ga povzroči nepričakovana mediatična konceptualnost, da se zgodi natanko takrat, ko postane filozofska prioriteta samega jezika in različnih lingvističnih filozofij dominantna in skorajda vsesplošna. Tako pisano besedilo izgubi svoj privilegirani in eksemplarični status natanko v trenutku, ko koncepti, ki so na voljo za analiziranje neznanske raznolikosti objektov študij, s katerimi se nam predstavlja »realnost« (in ki so zdaj na različne načine oblikovani v »tekste«) postanejo po usmeritvi skorajda izključno lingvistični. Medijska analiza z lingvističnimi in semiotičnimi sredstvi tako lahko razširi področje jezika in vanj vključi neverbalne – vizualne ali glasbene, telesne, prostorske – fenomene; a prav tako lahko pomeni kritičen in razdiralen izziv tistim konceptualnim instrumentom, ki so bili uporabljeni za izpeljavo te asimilacije.

Nujna prioriteta medijev v današnjem času ni ravno novo odkritje. Že kakih sedemdeset let nas najbolj ostroumni preroki redno svarijo, da prevladujoča umetnostna forma dvajsetega stoletja sploh ni književnost – pa tudi slika, gledališče ali simfonija ne –, temveč edina nova in zgodovinsko enkratna umetnost, ki jo je iznašla sodobnost, namreč film; torej prva značilno medijska umetnostna oblika. Kar je čudnega pri tej napovedi – katere neomajnost je sčasoma postala obče mesto – je to, da naj bi imela tako malo praktičnega učinka. Prav res, književnost je, včasih z bistroumnim in oportunističnim absorbiranjem filmske tehnike v svojo lastno substanco, v vsem modernističnem obdobju ostala ideološko dominantna paradigma estetskega in še zmeraj odpirala prostor, v katerem je bilo največ različnih inovacij. Film pa je, kakršnokoli že je bilo njegovo globlje sozvočje z resničnostmi dvajsetega stoletja, vzdrževal v tem smislu do modernega le občasn odnos in bil brez dvoma zadolžen dvema življenjema oziroma identitetama, skozi katera je moral zaporedoma (kakor Orlando Virginie Woolf): prvo, nemo obdobje, v katerem se je življenja zmožna izkazala nekakšna obrobna fuzija množičnega občinstva in formalnega ali modernističnega (z načini in izidi, ki nam zaradi naše čudne zgodovinske izgube spomina niso več dostopni); drugo, zvočno obdobje, je nastopilo kot dominanca množičnokulturnih (in komercialnih) form, skozi katere se mora

medij prebijati, dokler znova ne iznajde forme modernega v velikih *auteurs* petdesetih let (Hitchcocku, Bergmanu, Kurosawi, Felliniju).

To poročilo sugerira, da ne glede na to, kako deklariranje prioritete filma pred književnostjo pomaga pri izstopanju iz kulture tiska in logocentrizma, vendar ostaja praktično *modernistična* formulacija, zaprta v niz kulturnih vrednot in kategorij, ki so v zrelem postmodernizmu zastarele in »historične«. Da je danes film, ali vsaj nekateri filmi, postal postmodernističen, je dovolj očitno: a tako je tudi z nekaterimi oblikami književne produkcije. Pogovor pa se je preusmeril na prioriteto teh form, torej na njihovo zmožnost, da služijo kot nekak vrhunski, privilegirani, simptomatični indeks zeitgeista; da obstajajo, če uporabimo sodobnejši jezik, kot kulturna *dominanta* nove socialne in ekonomske povezave; da obstajajo — če zdaj končno pogledamo s filozofsko najustreznejše plati — kot najbogatejša alegorična in hermenevtična sredstva za nov opis samega sistema. Film in književnost tega ne počneta več, čeprav ne bom obdelal obsežnih natančnih dokazov o njuni naraščajoči odvisnosti od materialov, form, tehnologije in celo tematik, izposojenih iz druge umetnosti ali medija, ki ga imam v mislih kot najverjetnejšega kandidata za današnjo kulturno hegemonijo.

Identiteta tega kandidata seveda ni skrivnost: to je jasno video, v svoji dvojni manifestaciji kot komercialna televizija in eksperimentalni video ali »video art«. To ni trditev, ki jo je treba dokazati: prej se je treba potruditi, kakor bom v preostanku tega poglavja storil tudi sam, pri prikazovanju interesa za takšno domnevo in še posebej raznolikosti novih posledic, ki izhajajo iz določanja nove in osrednejše osrednje prioritete video procesov.

Vendar je potrebno na začetku poudariti zelo pomembno potezo te predpostavke, kajti logično vključuje radikalno in skorajda apriorno diferenciacijo filmske teorije od česarkoli, kar je vključeno v naravi teorije ali celo opisovanja samega videa. Veliko bogastvo današnje filmske teorije dela to odločitev in svarilo neizogibno. Če je izkušnja filmskega platna in njegovih hipnotičnih podob daleč, in bistveno drugačna, od izkušnje televizijskega ekrana — to je mogoče znanstveno utemeljevati s tehničnimi razlikami v vsakokratni obliki kodiranja vizualne informacije, trditev pa lahko tudi fenomenološko zagovarjamo — potem bo zrelost in sofisticiranost filmovih konceptov nujno zasenčila originalnost njegovega bratranca, katerega specifične lastnosti zahtevajo, da jih rekonstruiramo na novo in praznih rok, brez uvoženih in ekstrapoliranih kategorij. V podporo takšni

metodološki odločitvi lahko navedemo parabelo: ko je govoril o omahovanju srednjeevropskih judovskih pisateljev, ali naj pišejo v nemščini ali v jidišu, je Kafka nekoč pripomnil, da sta si bila ta dva jezika preblizu, da bi bil možen zadovoljiv prevod iz enega v drugega. Nekaj podobnega je mogoče trditi o razmerju jezika filmske in video teorije, če kaj takšnega, kot je slednje, sploh obstaja.

O slednjem je kar naprej slišati dvome, in nikjer bolj dramatično kot na ambiciozni konferenci na to temo, ki jo je sponzorirala *The Kitchen* oktobra 1980, in na kateri se je dolga vrsta uglednežev napotila na oder samo zato, da bi se pritoževala, kako ne razumejo, zakaj so jih povabili, saj o televiziji ne razmišljajo (nekaj jih je priznalo, da jo gledajo), in mnogi so dodali, kakor po premisleku, da jim pride na misel samo ena vsaj napol obstanka zmožna koncepcija o televiziji, in to je ideja Raymonda Williamsa o »celostnem pretoku«.

Morda sta ti dve pripombi bolj intimno povezani, kot si predstavljamo: blokada svežega razmišljanja pred malem okencem, ob katerem si razbijamo glave, ni brez povezave s tem celostnim ali totalnim pretokom, ki ga skozenj opazujemo.

Kajti zdi se verjetno, da v položaju totalnega pretoka, ko se vsebine ekrana pretakajo pred nami ves dan brez prekinitve (ali kjer so prekinitve – imenovane *reklame* – manj prekinitve kot hitro minljive priložnosti, da odidemo v kopalnico ali si obložimo sendvič), tisto, kar smo imenovali »kritična distanca«, postane nerabno. Ugašanje televizorja ima malo skupnega tako s premorom v gledališču ali operi kot z velikim finalom igranega filma, ko se počasi spet prižgejo luči in spomin prične s svojim skrivnostnim delovanjem. Prav res, če je kaj takšnega, kot je kritična distanca, pri filmu še mogoče, je zanesljivo povezano s spominom. A zdi se, da spomin nima nobene vloge pri televiziji, komercialni ali kakršnikoli (ali, mika me reči, sploh v postmodernizmu): tu se nič ne oprime uma ali ne zapusti slike za seboj, kot to naredijo veliki trenutki v filmu (ki se seveda ne dogajajo nujno v »velikih« filmih). Opis strukturalne izključitve spomina in kritične dis-

¹ Raymond Williams, *Television* (New York 1985), str. 92. Bralcem zbornikov, kakršna sta *Regarding Television* E. Ann Kaplanove, American Film Institute Monograph no.2 (Maryland: 1983) ali *Video Culture: A Critical Investigation* Johna Hanhardta (New York: 1986), se bodo te trditve nemara zdele presenetljive. Pa vendar je pogosta tema člankov v teh zbornikih odsotnost, zamuda, potlačitev ali nemožnost teorija videa v pravem smislu.

tance utegne morda voditi v nemogoče, namreč v teorijo samega videa — kako stvar blokira svojo lastno teoretizacijo in tako postane sama teorija.

Moja izkušnja je, da o stvareh ne zmoremo razmišljati samo s tem, da se za to odločimo, in da je treba globlje tokove uma presenetiti posredno, včasih z zvijačo in ukano, enako tisti, ko se obrnemo od cilja, da bi ga dosegli bolj naravnost, ali od predmeta, da bi ga natančneje zaznali. V tem pomenu ustrezno premišljevanje o komercialni televiziji lahko vključuje tudi njeno ignoriranje in premišljevanje o čem drugem; v tem primeru o eksperimentalnem videu (ali alternativno, o novi formi ali žanru, imenovanem MTV, s katerim se tu ne morem ukvarjati). Ne gre toliko za spopad med množično in elitno kulturo kot za nadzorovane laboratorijske situacije: kar je tako zelo specializirano, da se zdi v svetu vsakdanjega življenja muhasto in neznačilno — na primer hermetična poezija — lahko velikokrat prinaša bistveno informacijo o lastnostih predmeta študije (v tem primeru jezika), ki jih domačne vsakodnevne forme zastrejo. Osvobojen vseh konvencionalnih omejitev nam eksperimentalni video omogoča, da smo priča celotnemu spektru možnosti in potencialov tega medija na način, ki osvetljuje razne njegove bolj omejene uporabe in posebne primere.

Vendar je celo tak pristop k televiziji prek eksperimentalnega videa potrebno potujiti in premestiti, če nas jezik formalne inovacije in povečanih možnosti napelje k temu, da pričakujemo razcvet in množstvo novih form in vizualnih jezikov: seveda ti obstajajo, in občasno v kratki zgodovini video arta (ki jo včasih začenjamo s prvimi eksperimenti Nam June Paika leta 1963) tako zdivjajo, da človeka zamika vprašanje, ali bo sploh kdaj kak opis ali teorija lahko zajel vso njihovo raznolikost. Poučno se mi je zdelo, da sem do tega prišel z druge smeri, namreč tako, da sem opozoril na vprašanje *dolgčasa* kot estetskega odziva in fenomenološkega problema. Tako v freudovski kot v marksistični tradiciji (slednjo zastopa Lukacs, pa tudi Sartrovo razpravljanje o »neumnosti« v *Dnevniku lažne vojne*) je »dolgčas« razumljen ne toliko kot objektivna lastnost stvari in del, temveč kot odziv na blokado energij (naj jih umeščamo znotraj želje ali znotraj prakse). Dolgčas postane zanimiv kot reakcija na položaje paralize in tudi, brez dvoma, kot obrambni mehanizem ali izogibalno obnašanje. Celo v ožjem območju kulturne recepcije je mogoče zdolgočasenost ob določenem delu, slogu ali vsebini vselej produktivno uporabiti kot dragocen simptom lastnih eksistenčnih, ideoloških in kulturnih mej, indeks tistega, kar je potrebno zavrniti pri kulturnih praksah drugih ljudi in njihovih pretnjah našim ra-

cionalizacijam narave in vrednosti umetnosti. Nobena posebna skrivnost ni, da je tisto, kar je dolgočasno v nekaterih najpomembnejših delih visokega modernizma, velikokrat zelo zanimivo, in obratno: to je kombinacija, ki jo bo pri priči dramatičiziralo branje naprimer katerihkoli sto stavkov Raymonda Roussela. Zato moramo skušati koncept (in izkušnjo) *dolgčasa* očistiti aksioloških prizvenov in zamejiti vprašanje estetske vrednosti. To je paradoks, na katerega se lahko navadimo: če je dolgočasno besedilo lahko tudi dobro (ali zanimivo, kot zdaj temu rečemo), so vznemirljiva besedila, ki vključujejo različnost, mnogovrstnost, začasne spremembe, lahko morda občasno tudi »slaba« (ali »degradirana«, če uporabimo jezik frankfurtske šole).

Predstavlajte si ob vsakem dogodku na vašem televizijskem ekranu obraz, pospremljen z nerazumljivim in neskončnim tokom stokanja in godrnjanja: obraz je povsem brezizrazen, ne spreminja se med »delom«, in sčasoma se zdi nekakšna ikona ali lebdeča, negibna, brezčasna maska. To je izkušnja, ki bi jo bili iz radovednosti pripravljene prenašati nekaj minut. Ko pa pričnete nejevoljno preklapljati programe in ugotovite, da ta videotekst traja že enaindvajset minut, panika prevlada razum in skorajda karkoli se zdi boljše. Vendar enaindvajset minut ni strašno dolgo v drugih kontekstih (nekakšno referenco ponuja negibnost religioznega mistika), in narava te specifične oblike estetskega *dolgčasa* postane zanimiv problem, še posebno, ko se spomnimo razlike med gledanjem video arta in sorodnih izkušenj pri eksperimentalnem filmu (prvega lahko vselej izključimo, ne da bi vljudno presedeli ves socialni in institucionalni ritual). Kot sem že namignil, pa se moramo izogniti lahkotnemu zaključku, da je tak trak ali tekst preprosto slab; človek bi hotel takoj dodati, da bi preprečil napačne koncepcije, da je veliko, veliko zabavnih in privlačnih videotekstov vseh vrst – a potem se je treba tudi izogniti zaključku, da so ti preprosto boljši (ali »dobri« v aksiološkem smislu).

Tedaj se pojavi druga možnost, druga razlagalska skušnjava, ki vključuje avtorski namen. Sklepamo lahko, da je šlo za zavestno in prostovoljno izbiro ustvarjalca videa in da gre zato enaindvajset minut tega traku interpretirati kot provokacijo, kot preračunan napad na gledalca, če ne kot dejanje neprikrite agresije. V tem primeru je bil naš odziv ustrezen: *dolgčas* in panika sta pravilni reakciji in razpoznavi pomena tega estetskega dejanja. Onkraj dobro znanih aporij, vključenih v koncepte literarnega namena in

cilja, je tematiko takšne agresivnosti (estetske, razredne, spolne ali kakršne-koli) res nemogoče ugotoviti zgolj na podlagi samega traku.

Morda pa je probleme motivov individualnega subjekta mogoče pre-skočiti, če smo pozorni na drug tip mediacije, namreč na tehnologijo in sam stroj. Pravijo nam recimo, da so v zgodnjih časih fotografije oziroma dagerotipije morali ljudje, ki so jih slikali, sedeti popolnoma nepremično, ne ravno tako dolgo, da bi jim zrasla brada, vsekakor pa toliko časa, da ga lahko označimo za *relativno* nevzdržnega. Lahko si predstavljamo naprimer nenadzorovano trzanje obraznih mišic ali pa neznansko željo, da bi se popraskali ali zasmejali. Prvi fotografi so tako izumili nekaj električnemu stolu podobnega, v čemer so bile glave njihovih portretirancev, od najnižjih in najbolj banalnih generalov do samega Lincolna, od zadaj pričvrščene in imobilizirane za obveznih pet ali deset minut osvetlitve. Roussel, ki sem ga že omenil, je nekakšen literarni ekvivalent tega procesa: njegov nedomiseln nadrobni in drobnjakarski opis predmetov – povsem neskončen proces brez načel ali kakršnihkoli tematičnih interesov – sili bralca, da se vztrajno prebija iz odstavka v odstavek, kar je svet brez konca. A zdaj bi bilo morda ustrezno imeti Rousselove čudne eksperimente za nekakšno anticipacijo postmodernizma v obdobju starejšega modernizma; vsekakor se zdi vsaj sporno, da so odstopanja in ekscesi, ki so bili nevažni ali postranski v obdobju modernizma, postali dominantni v sistemskem pre-strukturiranju, ki ga lahko spremljamo v tistem, kar danes imenujemo postmodernizem. Vendar je jasno, da je eksperimentalni video, naj ga datiramo od dela začetnika Paika v zgodnjih šestdesetih ali od poplave te nove umetnosti sredi sedemdesetih, kot zgodovinsko obdobje skrajno sovpadajoč s samim postmodernizmom.

Torej stroj na obeh straneh; stroj kot objekt in subjekt, enak in neopredeljen: stroj fotoaparata, ki kot puškina cev meri na subjekt, katerega telo je vpeto v mehanični korelativ v nekakšnem aparatu registracije/recep-cije. Nemočni gledalci časa videa so enako imobilizirani, mehanično in-tegrirani in nevtralizirani kakor starejši fotografski subjekti, ki so za nekaj časa postali del tehnologije medija. Dnevna soba (ali celo sproščena neformalnost video muzeja) se zdi neprimeren kraj za tako asimilacijo človeškega subjekta v tehnološko: pa vendar celostni pretok videoteksta zahteva prostovoljno pozornost v času, ki je vse prej kot sproščen, in precej drugačen od udobnega odčitavanja s filmskega platna, da sploh ne omenjam kajenja cigar pri brechtovskem obiskovalcu gledališča. V novejši

filmski teoriji so se pojavile zanimive analize (večinoma iz lacanovske perspektive) o odnosu med mediacijo filmskega stroja in konstrukcijo gledalčeve subjektivnosti – ta je znenada razosebljena in še zmeraj močno motivirana za vnovično obnovo lažne homogenosti ega in predstavitve. Občutek imam, da gre mehanično razosebljenje (ali razsrediščenje subjekta) v novem mediju še dlje, sami avtorji pa se skupaj z gledalcem razblinijo (k temu se bom v kratkem povrnil v drugem kontekstu).

Čeprav je video časovna umetnost, je najbolj paradoksalne učinke te tehnološke polastitve subjektivnosti opaziti ob izkušnji časa. Vsi vemo, a vselej pozabimo, da med tiktakanjem ure fiktivni prizori in pogovori na filmskem platnu radikalno skrajšajo resničnost in niso nikoli – zaradi zdaj kodificiranih skrivnosti različnih tehnik filmske naracije – sočasni z dozdnevno dolžino takšnih trenutkov v resničnem življenju ali v »resničnem času«: na to nas filmar lahko vselej grobo opomni, če se občasno v tej ali oni epizodi povrne v resnični čas, kar zagrozi s približno enako neznosnim nelagodjem, kot smo ga pripisali določenim videotrakovom. Možno je, da gre tu za »fikcijo« in da jo je v bistvu mogoče opredeliti kot konstrukcijo takšnih fiktivnih in zgoščenih časovnosti (v filmu ali branju), ki jih nato zamenja resnični čas, ki ga začasno lahko pozabimo. Vprašanje fikcije in fiktivnega bi se tako znašlo radikalno ločeno od vprašanj naracije in pripovedovanja zgodb kot takega (čeprav bi obdržalo ključno vlogo in funkcijo v praksi določenih form naracije): veliko zmede v takoimenovani reprezentacijski razpravi (ki jo velikokrat asimilirajo v razpravo o realizmu) se razblini ob takšnem analitičnem razlikovanju med učinki fikcije in fikcijskimi časovnostmi in splošnimi narativnimi strukturami.

Vsekakor je potrebno v tem primeru poudariti, da eksperimentalni video ni fiktiven na ta način, ne projicira fiktivnega časa in se ne ukvarja s fikcijo ali fikcijami (čeprav se lahko ukvarja z narativnimi strukturami). Ta osnovni razloček omogoča vse druge, sproža pa tudi zanimive nove probleme. Film, na primer, očitno dosega tak nefiktiven status v svoji dokumentarni obliki; a iz različnih razlogov sumim, da večina dokumentarnih filmov (in dokumentarnih videov) še zmeraj projicira nekakšen preostanek fikcionalnosti – nekakšen dokumentarno konstituiran čas – v osrčje svoje estetske ideologije in njenih doslednih ritmov in efektov. Ob nefikcijskih procesih eksperimentalnega videa se očitno vsaj ena oblika videa poteguje za fikcionalnost filmskega tipa, in to je komercialna televizija, katere posebnostim, naj jih grajamo ali slavimo, se je mogoče najboljšje približati tako,

da opišemo eksperimentalni video. Ob karakteriziranju televizijskih nadaljevanj, dram in podobnega, ali z drugimi besedami, kadar ta medij posnema druge umetnosti in medije (najopazneje filmsko naracijo), smo obsojeni, da prezremo najbolj zanimivo značilnost njegove produkcijske situacije: namreč kako se komercialni televiziji z rigorozno nefikcijskimi jeziki videa posreči proizvesti simulakrum fiktivnega časa.

Kar se tiče same časnosti, jo je moderno gibanje v najboljšem primeru razumevalo kot izkušnjo in v najslabšem kot temo, čeprav je resničnost, ki so jo videli prvi moderni devetnajstega stoletja (in ki jo označuje beseda *dolgčas*), že ta časnost *dolgčasa*, ki smo jo identificirali pri video procesu, tiktakanje resničnega časa minuto za minuto, groza, ki podčrtuje nepreklicno resničnost kronometra. In vendar nam vključenost stroja v vse to omogoča, da pobegnemo fenomenologiji in retoriki zavesti in izkušnje in da se spopademo z navidezno subjektivno časnostjo na nov, materialističen način, na način, ki konstituira tudi novo vrsto materializma, takšnega, ki se ne tiče snovi, temveč stroja. Zdi se, kot da, če parafraziramo našo uvodno diskusijo o povratnem učinku novih žanrov, pojav stroja (tako središčen v Marxovi organizaciji *Kapitala*) razkrije na nepričakovan način producirano materialnost človeškega življenja in časa. Prav res smo ob različnih fenomenoloških sodbah o časnosti in ob filozofijah in ideologijah časa prišli tudi do vrste zgodovinskih študij o družbeni konstrukciji časa samega, od katerih je še zmeraj brez dvoma najbolj vpliven klasični esej E. P. Thompsona o učinkih uvajanja ure na delovišče². Resnični čas v tem smislu je objektivni čas; torej čas predmetov, čas, odvisen od meritev, od katerih so odvisni predmeti. Merljivi čas postane resničnost na račun prisotnosti same meritve, torej racionalizacije in reifikacije v tesno povezanem Webrovem in Lukacsovem smislu; čas, merjen z uro, predvideva svojsko prostorski čas – to je strojni čas ali še bolje, čas samega stroja.

Skušal sem namigniti, da je video enkratno – in v tem pomenu zgodovinsko privilegirano ali simptomatično –, ker je edina umetnost ali medij, v katerem je ta dokončni šiv med prostorom in časom prostor forme, in tudi zato, ker njegova mašinerija edinstveno obvladuje in razoseblja tako subjekt kot objekt in spreminja prvega v kvazimaterialni zaznavni aparat za strojni čas slednjega in za video podobo »celostnega pretoka«. Če se hočemo zadržati ob hipotezi, da je kapitalizem mogoče periodizirati s kvantnimi

² »Time, Work-discipline, and Industrial Capitalism«, *Past and Present* 38 (1967).

preskoki tehnoloških mutacij, na katere odgovarja tudi z najglobljimi sistemskimi krizami, potem utegne postati nekoliko jasneje, zakaj in kako video – tako tesno povezan z dominantno računalniško in informacijsko tehnologijo pozne, tretje stopnje kapitalizma – lahko polnopravno zatrjuje, da je umetnostna oblika poznega kapitalizma par excellence.

Te trditve nam dovoljujejo, da se povrnemo k samemu konceptu celostnega pretoka in da se lotimo njegovega razmerja do analize komercialne (ali fiksijske) televizije na nov način. Materialni ali strojni čas razločuje pretok komercialne televizije s ciklusi urnega ali polurnega programiranja, ki ga kakor duhovi umrlih podob senčijo krajši ritmi reklam. Sugeriral sem, da niso te enakomerne in v čas umeščene prekinitve prav nič podobne načinom zamejevanja, kakršne najdemo v drugih umetnostih, vključno s filmom, čeprav dovoljujejo simulacijo takšnih zamejitev in tako proizvodnjo nekakšnega namišljenega fiktivnega časa. Simulakrum fiktivnega se polasti takšnih materialnih ločil podobno, kot se sanje polastijo zunanjih telesnih spodbud, ki jih povlečejo nazaj vase in jih spremenijo v videz začetkov in koncev; ali, z drugimi besedami, iluzijo iluzije, drugostopenjsko simulacijo tistega, kar je že tisto, kar je, v drugih umetnostnih oblikah, nekakšno prvostopenjsko iluzorično fiktivnost ali časnost. Samo dialektična perspektiva, ki zoperstavlja prisotnosti in odsotnosti, videze in resničnosti ali esence, lahko razkrije te konstitutivne procese: kajti, naprimer, za enodimenzionalne ali pozitivistične semiotike, ki se lahko ukvarjajo le z golim obstojem in obstoječimi podatki tako eksperimentalnega kot komercialnega videa, sta ti dve povezani, a dialektično različni formi reducirani na izreze in dolžine identičnega materiala, za katerega se uporabljajo enaki instrumenti analize. Komercialna televizija ni avtonomen objekt študije; obravnavati jo je mogoče edinole tako, da jo dialektično postavimo ob drug pomemben sistem, ki smo ga poimenovali eksperimentalni video ali video art.³

Hipoteza večje materialnosti videa kot medija sugerira, da je njegove analogije morda bolje iskati na drugih krajih kot pri očitnih navzkrižnih referencah komercialne televizije, fikcije ali celo dokumentarnega filma. Raziskati moramo možnost, da je najbolj sugestivno predsmernico mogoče najti v risanki, katere materialistična (in paradoksalno nefiksijska) spe-

³ To točko sem skušal utemeljiti bolj nasploh, glede na razmerje med študijem »visoke literature« (ali, bolje, visokega modernizma) in študijem množične kulture, v »Reification and Utopia in Mass Culture« (1977; ponatisnjeno v *Signatures of the Visible*, 1990).

cifika je vsaj dvojna: na eni strani vključuje konstitutivni spopad med glasbenim in vizualnim jezikom (dvema docela razvitima sistemoma, ki si nista več podrejena kakor v igranem filmu) in na drugi jasno oblikovan značaj podobe risank, ki sedaj v svoji nenehni metamorfozi uboga »tekstualne« zakone pisanja in risanja, ne pa »realističnih« zakonov verjetnosti, sile teže itd. Animacija je konstituirala prvo veliko šolo za učenje branja materialnih označevalcev (ne pa narativnega vajeništva z objekti reprezentacije — liki, dejanji in podobnim). In v animaciji so, kakor kasneje v eksperimentalnem videu, lacanovski prizvoki jezika materialnih označevalcev neizbežno dopolnjeni z vseprisotno silo človeške prakse: tako kot nekakšno notranjo podporo sugerirajo aktivni materializem produkcije, ne pa statičnega ali mehničnega materializma stvari ali materialnosti same.

Celostni pretok ima pomembne metodološke posledice za analizo eksperimentalnega videa in še posebno za konstitucijo objekta ali enotnosti študije, ki jo predstavlja tak medij. Seveda ni naključje, da je danes, v zrelem postmodernizmu, starejši jezik »dela« — umetnostno delo, mojstrsko delo — vsepovsod v veliki meri zamenjal precej drugačen jezik »teksta«, tekstov in tekstovnosti — jezik, iz katerega so dosežki organskih ali monumentalnih form strateško izključeni. Zdaj je lahko vse tekst v takšnem pomenu (vsakdanje življenje, telo, politična predstavitev), objekte, ki so bili prej »delo«, pa je mogoče na novo brati kot neskončne nize ali sisteme tekstov različnih vrst, različne medbesedilnosti, naložene ena na drugo, zaporedja fragmentov, ali zgolj proces (nadalje poimenovan tekstna produkcija ali tekstualizacija). Avtonomno umetnostno delo je tako — skupaj s starim avtonomnim subjektom ali egom — očitno izginilo, izpuhtelo.

Nikjer ni tega materialno lažje pokazati kot pri »tekstih« eksperimentalnega videa — ta položaj seveda sooči analitika z nekaterimi novimi in nenavadni problemi, ki so na tak ali drugačen način značilni za vse postmodernizme, a tu še bolj akutni. Če stare modernizirajoče in monumentalne oblike — Knjiga sveta, »čarobne gore« arhitekturnega modernizma, bayreuthski osrednji mitični operni cikel, Muzej kot središče vseh možnosti slikanja — če taki totalitarizajoči nizi niso več osnovni organizacijski okviri za analizo in interpretacijo; če, z drugimi besedami, ni več mojstrovina, kaj šele njihovega kanona, nič več »velikih« knjig (in če je postal problematičen celo koncept *dobrih* knjig) — če smo odslej soočeni s »teksti«, torej z efemernim, z uporabnimi deli, ki se želijo nemudoma izgubiti v živi pesek zgodovinskega časa — potem je težko in celo protislovno organizirati

analizo in interpretacijo ob vsakem posameznem mimobežnem fragmentu. Izbiranje posameznega videoteksta (celo kot »primera«) in njegova izolirana obravnava sta usodna za regeneracijo iluzije mojstrovine ali kano- ničnega teksta in za materializiranje izkušnje celostnega pretoka, iz katere- ga je bil začasno iztrgan. Video gledanje vključuje potopitev v celostni pretok, najraje kot v naključno zaporedje tri – ali štiriurnih trakov ob rednih presledkih. Prav res je video v tem smislu (zaradi komercializacije javne in kableske televizije) urban fenomen, ki zahteva video banke in muzeje v domačem okolišu, ki bi jih bilo mogoče obiskovati z nekaj tistih navad in sproščene neformalnosti, s katero smo obiskovali gledališče ali opero (ali celo kino). Da bi posamezno »video delo« gledali sami zase, ne pride v poštev; v tem smislu, bi lahko rekli, ni video mojstrovina, ne more biti video kanona, in celo avtorska teorija videa (kjer so še zmeraj jasno prisotni podpisi) postane res zelo problematična. »Zanimivi« tekst mora sedaj odstopati od nediferenciranega in naključnega pretoka drugih tekstov. Tu se tudi v video analizi pojavi nekakšen Heisenbergov princip: analitiki in bralci so prisiljeni v preiskovanje določenih in posameznih tekstov, enega za drugim; ali, če vam je ljubše, obsojeni so na nekakšno linearno *Darstellung*, v kateri morajo govoriti o posameznih tekstih, o vsakem posebej. A ta oblika zaznave in kritike se preplete z resničnostjo zaznavanih stvari, jih prestreže, ko njihov notranji tok oslabi, in vse odkrito neprepoznavno popači. Diskusija, nepogrešljiva vnaprejšnja izbira in osamitev posamezne- ga »teksta«, ga avtomatsko spremeni nazaj v »delo«, anonimnega video- ustvarjalca⁴ pa v imenovanega umetnika ali avtorja, in odpre pot za pov- ratek ravno vseh tistih lastnosti stare modernistične estetike, ki naj bi jih revolucionarna narava novega medija izločila in izbrisala.

Kljub takim kvalifikacijam in zadržkom se zdi nemogoče nadaljevati v tej raziskavi možnosti videa, ne da bi obdelali konkreten tekst. Lotili se bomo devetindvajsetminutnega »dela«, imenovanega *AlienNATION*, ki so ga na School of the Art Institute v Chicagu leta 1979 naredili Edward Rankus, John Manning in Barbara Latham. Za bralca bo to očitno ostal imaginaren tekst, vendar si mu ni treba »domišljati«, da je gledalec v povsem drugačnem položaju. Da bi naknadno opisali ta tok vsakovrstnih podob, je nujno storiti silo stalni prisotnosti podobe in reorganizirati tistih

⁴ Tu merim predvsem na dobro anonimnost rokodelskih izdelkov srednjeveške vrste v nasprotju s povečevano demiurgično subjektivnostjo ali »genijem« modernega Moj- stra.

nekaj fragmentov, ostalih v spominu po vzorcih, ki nemara več povedo o načinu odčitavanja kot o samem tekstu: ali ga skušamo znova preobrniti v nekakšno zgodbo? (Zelo zanimiva knjiga Jacquesa Leenhardta in Pierra Jozse, *Lire la lecture*, Pariz, Le Sycamore 1982, kaže ta proces celo pri branju »romanov brez zgodbe« — bralčev spomin ustvarja »protagoniste« iz megle, dela silo bralnemu izkustvu, da bi ga razporedil v prepoznavne prizore in pripovedne sklope, in tako dalje.) Ali pa na bolj kritiško sofisticirani ravni: ali ne skušamo vsaj razporediti material v tematske bloke in ritme in ga razločiti z začetki in konci, z grafi čustvenih dvigov in padcev, klimaksi, mrtvimi mesti, prehajanji, obnovami in podobnim? Brez dvoma: le da se rekonstrukcija teh formalnih premikov zgodi vselej, ko gledamo trak, drugače. Predvsem je devetindvajset minut v videu več kot enak časovni segment v igranem filmu; prav tako ni pretirano govoriti o resnični in zelo akutni *kontradikciji* med resnično omamljajočo izkušnjo prisotnosti podobe na videotraku in kakršnikoli tekstovnim spominom, v katerega so lahko vključene zapovrstne sedanjosti (celo povratek in prepoznanje starih materialov prestrežemo spotoma, ob strani in res prepozno, da bi nam kaj koristilo). Če je tu kontrast s spominskimi strukturami filmov hollywoodskega tipa očiten, se človeku zdi — težko pa je to dokazati — da prepad med to časovno izkušnjo in tisto *eksperimentalnega* filma ni nič manjši. Ti op art triki in še posebno skrbna vizualna montaža nas spomnijo na lanskoletne klasike, kakršen je *Ballet mécanique*; a zdi se mi, da so tudi onkraj razlik v institucionalnem položaju (tu art kinodvorana, tam TV monitor doma ali v muzeju) te izkušnje zelo različne, in še posebej, da so sklopi materiala v filmu večji in jih zaznamo v večji meri in jasneje (celo kadar gredo hitro mimo), kar določa lažnejše kombinacije, kot pri razredčenih vizualnih podatkih na televizijskem ekranu.

Zato človeku preostane le, da našteje nekaj takih video materialov, ki niso teme (saj so povečini materialni citati iz nekakšne kvazikomercialne zaloge), ki pa zanesljivo nimajo nič zgoščenosti bazinovske mizanscene, saj imajo celo segmenti, ki niso prevzeti iz že obstoječih sekvenc, temveč so bili očitno posneti samo za uporabo v tem traku, nekakšno okornost zastrtih barv, ki jih nekako opredeljuje za »fikcijske« in igrane, v nasprotju z manifestativno realnostjo drugih podob-v-svetu, predmetov podobe. To sopostavitev tistega, kar bi hoteli poimenovati »naraven« material (na novo ali neposredno posnete sekvence) z umetnim (predelanim materialom, ki ga je »premešal« sam stroj), bi lahko v nekem smislu imenovali *kolaž*. Na

napačno pot pa nas bi zapeljala ontološka hierarhija starejšega slikarskega kolaža: v tem videotraku je »naravno« slabše in bolj degradirano kot umetno, kar ne pomeni več zanesljivega vsakdanjega življenja nove skupnosti, ki jo je oblikoval človek (kot pri kubističnih objektih), temveč hrup in spremešane signale, nepredstavljivo informacijsko smetje nove medijske skupnosti.

Najprej je tu eksistencialna šala o »hipu« časa, ki je izločen iz časovne »kulture«, nekoliko podobne palačinki, nato laboratorijske miši, sinhronizirane z različnimi psevdoznanstvenimi poročili in terapevtskimi programi (kako ravnati ob stresu, skrbi zase, hipnozi, hujšanju itd.); nato znanstvena fantastika (vključno z grozljivo glasbo in čudaškim dialogom), večinoma pobrana iz japonskega filma *Monster Zero* (1965). Nato postane brzenje podob pregosto, da bi ga lahko naštevali: optični efekti, otroške gradbene kocke, reprodukcije klasičnega slikarstva, pa tudi manekeni, reklame, računalniški izpisi, učbeniške ilustracije vseh vrst, vstajajoči in padajoči liki iz risank (pa tudi čudovit Magrittov klobuk, ki se počasi potaplja v michigansko jezero); bliskanje; ležeča ženska, morda hipnotizirana (če ni, kot v Robbe-Grilletovem romanu, to le fotografija ležeče in morda hipnotizirane ženske); ultramoderna avla hotela ali poslovne zgradbe, kjer se dvigala vzpenjajo v vse smeri in pod različnimi koti; posnetki uličnega vogala z redkim prometom, otrokom na velikem kolesu in nekaj pešci, ki nosijo živila; strašljive povečave prodaja in otroških zidakov na jezerski obali (v eni od njih se v resničnem življenju znova pojavi Magrittov klobuk, postavljen na palico, zabodeno v pesek); Beethovnovе sonate, Holstovi *Planets*, disko glasba, pogrebne orgle, zvočni efekti veselja, tema iz *Lawrence of Arabia* spremlja prelet letelih krožnikov prek Chicaga; pa tudi groteskna sekvenca, v kateri krhke pomarančne pravokotnike (ki spominjajo na slaščico Hostess Twinkies) režejo s skalpeli, stiskajo s kleščami in drobijo s pestmi; preluknjana vrečka z mlekom; disko plesalci v svojem okolju; posnetki tujih planetov; bližnji posnetki različnih vrst ščetk; reklame za kuhinje iz petdesetih let; in še dosti drugega. Včasih se to zdi povezano v daljše prizore, kot tedaj, ko bliskanje prekrije niz reklam, risank, filmske glasbe in nepovezanega radijskega dialoga. Včasih, kakor v prehodu iz spremljave relativno otožne »klasične glasbe« v hrup množično-kulturnega beata, se zdi princip variacije jasen in trd. Včasih se pospešeni pretok mešanih podob zazdi kot oblikovanje nekakšne enotne časovne nuje, tempa delirija, bi rekli, ali neposrednega eksperimentalnega napada na

subjekt – gledalca; medtem ko je celota naključno preprežena s formalnimi signali – »pripravi se na motnjo«, ki so nemara ustvarjeni zato, da gledalca opozorijo na grozeči konec in na zaključni posnetek obale, ki si sposoja bolj prepoznaven filmski konotativni jezik – raztapljanje sveta objektov v fragmente, a tudi dotik nekakšne meje ali končnega roba (podobno kot zaključni prizor Fellinijevega *La Dolce Vita*). Vse to je brez dvoma zapletena vizualna šala ali potegavščina (če ste pričakovali kaj bolj »resnega«); študentska vaja, če hočete; tempo zgodovine eksperimentalnega videa pa je tak, da poznavalci gledajo to produkcijo iz leta 1979 z nostalgijo in spominjanjem, da so tedaj ljudje počeli takšne reči, zdaj pa so zaposleni z drugimi.

Najbolj zanimiva vprašanja, ki jih zastavlja videotekst takšne vrste – in upam, da bo jasno, da tekst *učinkuje*, kakršnakoli že je njegova vrednost ali pomen; lahko ga gledamo znova in znova (vsaj po delih, zaradi njegove informacijske prenasičenosti, ki je gledalec ne bo nikoli zmožen preseči) –, so vprašanja vrednosti in interpretacije, pod pogojem, da razumemo, kako je to morda odsotnost kakršnegakoli možnega odgovora na ta vprašanja, kar je zgodovinsko zanimivo. A moj poskus, da bi opisal ali povzel ta tekst, pojasnjuje, da se moramo, še preden pridemo do interpretativnega vprašanja »kaj to pomeni?« ali njegove malomeščanske različice »kaj naj bi predstavljalo?«, soočiti s preliminarnimi zadevami forme in branja. Ni očitno, da bo gledalec nekoč dosegel trenutek vednosti in zasičenega spomina, iz katerega počasi nastane formalno branje tega teksta: začetki in tematične pojave, kombinacije in razvoji, odpori in boji za dominanco, delne odločitve, oblike zaključkov, ki vodijo k takemu ali drugačnemu koncu. Če bi bilo mogoče narediti takšen prerez formalnega časa dela, pa čeprav na zelo grob in splošen način, bi naš opis nujno ostal enako prazen in abstrakten kot terminologija glasbene forme, katere problemi so danes v aleatorični in post-dvanajsttonalni glasbi analogni, čeprav matematične razsežnosti zvoka in glasbena notacija nudijo navidezno jasnejše rešitve. Kljub temu se mi zdi, da je bilo celo tistih nekaj formalnih znamenj, kar smo jih lahko izločili – obala, gradbeni skladi, »občutek konca« – varljivih; niso več lastnosti ali elementi forme, temveč znaki in sledovi starejših oblik. Spominjati se moramo, da so te starejše oblike še zmeraj vključene med drobce in delce, med brikolažni material tega teksta: Beethovnova sonata je le sestavina tega brikolaža, kakor odlomljena cev, vključena v kip, ali pa odtrgan kos časopisa, nalepljen na platno. Vendar v glasbenem segmentu

starejšega Beethovnovega dela obstaja »forma« v tradicionalnem smislu in možno jo je poimenovati — naprimer »padajoča kadenca« ali »ponovitev prve teme«. Isto lahko trdimo za filmske izreze japonskega filma o pošasti: v njih so citati same forme znanstvene fantastike: »odkritje«, »grožnja«, »poskus poleta« in tako dalje (tu bo formalna tehnologija — po analogiji z glasbeno nomènklaturo —, ki je na voljo, najbrž omejena na Aristotela ali na Proppa in njegove naslednike, ali na Eisensteina, edine vire nevtralnega jezika gibanja narativne forme). Vprašanje, ki se tedaj ponuja, je, če so formalne lastnosti v teh citiranih segmentih in drobcih kje prevedene v sam videotekst, v brikolaž, katerega deli in sestavine so. A to je vprašanje, ki ga je treba najprej zastaviti na mikroravni individualnih epizod in trenutkov. Kar se tiče večjih formalnih lastnosti teksta, ki ga imamo za »delo«, in njegove časovne organizacije, nam podoba jezerske obale sugerira, da je stroga forma starejših časovnih ali glasbenih zaključkov tu prisotna edinole kot formalni preostanek: kar je v Fellinijevih zaključkih še zmeraj imelo sledi mitičnega — morje kot nekakšen prvobiten element, kot kraj, kjer se človeško in družbeno sooči z drugostjo narave —, je tu že dolgo zabrisano in pozabljeno. Ta vsebina je izginila in pustila le šibko sled svoje izvirne formalne konotacije, se pravi svoje sintaktične funkcije zaključka. Ob tej najbolj oslabljeni točki v znakovnem sistemu je postal označevalec le nekaj več kot bled spomin na prejšnji znak in na formalno funkcijo zdaj izginulega znaka.

Jezik konotacije, ki je pričel stopati v ospredje v prejšnjem odstavku, bi nas silil v vnovično preiskavo središčne izpeljave tega koncepta, ki jo dolgujemo Ronaldu Barthesu, ki jo je, slede Hjelmslevu, izpeljal v svojih *Mythologies*, v svojem kasnejšem »tekstualnem« delu pa zavrača implicitno diferenciacijo prvo- in drugostopenjskih jezikov (denotacije in konotacije), ki so se mu morale zdeti kot reprodukcija starih delitev med estetskim in socialnim, umetniško svobodno igro in zgodovinsko referencialnostjo — razlik, ki so se jim izogibali eseji, kakršen je *Le Plaisir du texte*. Nič zato, da je zgodnejša teorija (še zmeraj neznansko vplivna pri študijah medijev) preprosto preobrnila prioritete tega nasprotovanja in pripisala avtentičnost (in s tem estetsko vrednost) denotativni vrednosti fotografske podobe in dolžno socialno ali ideološko funkcionalnost njenemu »umetnemu« podaljšku v reklamnih tekstih, ki sprejmejo originalni denotativni tekst kot lastno novo vsebino in potisnejo že obstoječe podobe v službo vzvišene igre degradiranih misli in komercialnih sporočil. Ne glede na zastavke in im-

plikacije v tej razpravi se zdi jasno, da je Barthesova zgodnja, klasična koncepcija učinkovanja konotacije za nas na tem mestu lahko sugestivna edinole, če je ustrezno, morda celo nerazpoznavno zapletena. Kajti položaj tu je ravno nasproten tistemu pri oglaševanju, kjer so ustreznejši »čistejši« in bolj materialni znaki, predelani, da služijo kot nosilec vrste ideoloških signalov. Tu pa so, nasprotno, ideološki signali že globoko umeščeni v primarne tekste, ki so že nadvse kulturni in ideološki; Beethovnova glasba že vključuje splošno konotacijo »klasične glasbe«, znanstvenofantastični film že vključuje multipla politična sporočila in napetosti (forma ameriške hladne vojne, prilagojena japonski protinuklearni politiki, obe pa se preobrazita v novo kulturno konotacijo »drugačnosti«). Konotacija je tu – v kulturni sferi, katere »proizvodi« imajo funkcije, ki zelo presegajo ozke komercialne oglasnih podob (vendar jih brez dvoma nekaj še vključujejo in zanesljivo na drug način posnemajo njihove strukture) – to je mnogoslojen proces, v katerem soobstaja več »sporočil«. Tako izmenjava Beethovna in disko glasbe brez dvoma oddaja razredno sporočilo – visoka kultura proti popularni ali množični, privilegij in izobrazba proti popularnejšim in telesnejšim oblikam različnosti – vendar tudi nadaljuje staro vsebino tragične težnosti, formalni pomen časa v sonatni formi, »visoko resnost« najbolj rigorozne buržoazne estetike v njeni borbi s časom, nasprotje, smrt; vse to je zdaj nasprotje neizprosne časovne zmede velikomestne komercialne glasbe postmoderne dobe, ki zapolnjuje čas in prostor vse do točke, ko postanejo starejša »tragična« vprašanja nepomembna. Vse te konotacije so v igri simultano. Do mere, v kateri jih je mogoče zlahka zreducirati na nekatere pravkar omenjenih binarnih nasprotij (visoke in nizke kulture), nam predstavljajo nekakšno »temo«, ki na zunanjem robu lahko pomeni priložnost za interpretativni akt in nam dovoli sugerirati, da videotekst »govori o« tej opoziciji. K takšnim interpretativnim možnostim se bomo kasneje še vrnil.

Pri tem videotekstu pa moramo izključiti vsakovrsten proces demistifikacije: vsi materiali so v tem smislu degradirani, Beethoven enako kot disko. In čeprav je, kot bomo v kratkem pojasnili, tu prisotna kompleksna interakcija med različnimi ravnimi in sestavinami teksta, ali različnimi jeziki (podoba proti zvoku, glasba proti dialogu), ne gre več za politično uporabo ene teh ravni proti drugi (kot pri Godardu), za poskus, da bi prečistili podobo z ločevanjem od napisanega ali izgovorjenega, čeprav je to še mogoče. To je mogoče pojasniti, če pomislimo na različne citirane

elemente in komponente — zdobljene kose celega sklopa primarnih besedil sodobne kulturne sfere — kot na loge, torej kot na novo formo oglaševalnega jezika, ki je strukturalno in zgodovinsko precej bolj napredna in zapletena kot katera od reklamnih podob, s katerimi so se ukvarjale Barthesove zgodnje teorije. Logo je nekakšna sinteza reklamne podobe in blagovne znamke; še bolje, je blagovna znamka, spremenjena v podobo, znak ali emblem, ki v sebi prenaša spomin vse tradicije poprejšnjega oglaševanja na skorajda intertekstualen način. Takšni logi so lahko vizualni ali pa slušni in glasbeni (kot pri temi za Pepsi): ta širitev nam omogoča, da v to kategorijo vključimo zvočne materiale, skupaj s hitreje prepoznavnimi segmenti pisarniških dvigal, manekenov, cestnega vogala, obale, filma *Monster Zero* in tako naprej. »Logo« označuje preobrazbo vsakega od teh fragmentov v nekakšen lasten znak; vendar še ni jasno, kaj označujejo ti novi znaki, kajti ni mogoče razpoznati produkta, niti vrste generičnih produktov, ki jih oblikuje logo v svojem izvirnem pomenu, kot znak razvejane multinacionalne korporacije. Izraz *generičen* je sam po sebi sugestiv, če si njegove literarne implikacije predstavljamo nekoliko širše kot le starejše, statične razpredelnice »žanrov« ali fiksnih vrst. Generična kulturna potrošnja, ki jo projicirajo ti fragmenti, je bolj dinamična in zahteva nekaj povezave z naracijo (ki je sedaj razumljena v širšem pomenu kot tip tekstne potrošnje). V tem smislu so znanstveni eksperimenti naracija v takšni meri kot *Lawrence of Arabia*: prizor z uradniki in birokrati, ki se vzpenjajo po tekočih stopnicah, ni nič manj narativna vizija, kot so to odlomki iz ZF filma (ali glasba iz hororjev); celo mirujoči posnetek bliska sugerira vrsto narativnih okvirov (Ansel Adams, strah pred hudo nevihto, »logo« kavbojske pokrajine tipa Remington, sublimno osemnajstega stoletja, božji odgovor na ples za dež, začetek konca sveta).

Stvar postane bolj zapletena, ko spoznamo, da nobeden teh elementov ali novih kulturnih znakov ali logov ne obstaja izolirano: videotekst je v vseh trenutkih proces neprenehne navidezno naključne interakcije med njimi. To je očitno struktura, ki potrebuje opis in analizo, je pa odnos med znaki, za katerega imamo le zelo približne teoretske vzorce. Potrebno se je lotiti neprekinjenega toka ali »celostnega pretoka« ali množstva materialov, katerih vsakega lahko imamo za nekaj stenografiran signal za določen tip naracije ali specifičen narativen proces. A naša takojšnja vprašanja bodo prej sinhrona kot diahrona: kako se srečujejo ti različni narativni signali ali logi? Naj si predstavljamo duševno predalčkanje, v katerem je vsak sprejet

v izolaciji, ali pa um nekako naredi povezave; in v tem primeru, kako naj te povezave opišemo? Kako so ti materiali spojeni, če sploh so? Ali pa se le soočamo s hkratnostjo ločenih tokov elementov, ki jih čuti pograbiijo vse skupaj, kot kalejdoskop? Mera naše konceptualne šibkosti je, da smo v skušnjavi, da bi se lotili najbolj nezadovoljive metodološke odločitve — kartezijske točke odpotovanja — v kateri pričnemo z reduciranjem fenomena na njegovo najbolj preprosto obliko, namreč v interakcijo dveh elementov ali signalov (dialektično mišljenje pa od nas zahteva, naj začnemo z najkompleksnejšo formo in imamo preprostejše za njene derivate).

Celo v primeru dveh elementov pa je sugestivnih teoretičnih modelov malo. Najstarejši je seveda logični model *subjekta in predikata*, ki je bil brez svoje logike zatrjevanja — z njenimi dejstvi in resnico — v zadnjem času vnovič izpisan kot razmerje med *temo in komentarjem*. Literarna teorija je povečini tej strukturi zadolžena le pri analizi metafore, za katero se zdi sugestivna distinkcija I.A. Richardsa med *pomenom* in njegovim *nosilcem*. Vendar Piercova semiotika, ki vztraja pri procesu interpretacije — ali semioze — v času, priročno na novo izpiše vse te razlike glede osnovnega znaka, do katerega se drug znak vzpostavi kot *interpretant*. Sodobna narativna teorija navsezadnje operativno razlikuje med pripovedjo (anekdoto, grobimi materiali osnovne zgodbe) in samo mizansceno, načinom, na katerega so ti materiali povedani ali predstavljeni; v drugih besedah, njihovo *fokalizacijo*.

Iz teh formulacij moramo ohraniti način, na katerega sopostavljajo dva znaka enake narave in vrednosti, da bi opazovali, kako se v trenutku njenega srečanja vzpostavi nova hierarhija, v kateri en znak postane nekakšen material, s katerim dela drugi, ali v kateri prvi znak vzpostavi vsebino in središče, drugi pa se pridruži za pomožne in podrejene funkcije (prioritete hierarhičnega odnosa se zdijo reverzibilne). Vendar terminologija in nomenklatura tradicionalnih modelov ne zaznava tistega, kar nedvomno postaja osnovna lastnost pri toku znakov v našem video kontekstu: namreč to, da zamenjujejo mesta; da posamezni znak nikoli ne pridobi prioritete kot tema operacije; da se položaj, v katerem en znak učinkuje kot več kot začasen interpretant drugega, lahko spremeni brez opozorila; in v neprenehno rotirajočem zagonu, s katerim imamo opraviti, naša dva znaka drug drugemu zasedata položaj v divji in skorajda permanentni izmenjavi. To je nekakšna benjaminovska »motnja« z novo in zgodovinsko izvirno močjo: res me mika sugerirati, da nam formulacija nudi vsaj eno primerno ozna-

čitev prave postmodernistične časnosti, katere posledice je še le treba očrtati.

Nismo še namreč dovolj opisali narave procesa, pri katerem celo ob nenehnih premestitvah, pri katerih smo vztrajali, en element — ali znak ali logo — nekako »komentira« druge ali služi kot njihov »interpretant«. Vsebina tega procesa je bila implicitna že pri samem logu, ki smo ga opisali kot signal ali zaznamek za določen način naracije. Mikroskopska atomarna ali izotopna menjava, ki jo preučujemo, torej ne more biti nič manj kot to, č'a en narativni signal zasede drugega; prepisovanje ene oblike naracije z drugo, trenutno močnejšo, nenehna medsebojna renaracija že obstoječih narativnih elementov. Zato, da pričnemo z najbolj očitnimi primeri, ni veliko dvomiti, da so podobe manekenk krepko in brezobzirno predelane, ko se srečajo s poljem ZF filma in njegovih različnih logov (vizualnim, glasbenim, verbalnim): ob takih trenutkih postane domačni človeški svet reklame in mode »odtujen« (koncept, h kateremu se bomo povrnili) in sodobna veleblagovnica postane čudna in strašljiva kot institucija tuje civilizacije na oddaljenem planetu. Na enak način se nekaj zgodi s fotografijo ležeče ženske, ko jo prelije bliskanje: morda sub specie aeternitatis? kultura proti naravi? v vsakem primeru dva znaka stopita v razmerje, v katerem generični signali enega prevladajo (nekoliko težje si je naprimer predstavljati, kako podoba hipnotizirane ženske v svojo tematsko orbito pritegne blisk). Končno, zdi se očitno, da se podoba miši in s tem povezani teksti o vedenjskih poskusih in psihološkem in poklicnem sodelovanju prepletajo, kombinacija prinaša predvidljiva sporočila o skitem programiranju in pogojnih mehanizmih birokratske družbe. Pa vendar so te tri oblike vpliva ali renaracije — generična potujitev, nasprotje med naravo in kulturo in pop psihološka ali »eksistencialna« kulturna kritika — le del začasnih učinkov v mnogo bolj kompleksnem repertoarju interakcij, ki jih je tvegano, če ne nemogoče, razporediti (drugi bi morda vključevali nasprotje med visoko in nizko kulturo, ki smo ga opisovali prej, pa tudi najbolj diahronično alternacijo med okorno in »naravno« neposredno posnetimi uličnimi prizori in pretokom stereotipnega medijskega materiala, v katerega so vključeni).

Vprašanja prioritete ali neenakega vpliva lahko zdaj zastavimo na nov način, ni se treba omejiti na očitno središčno temo relativne prioritete zvoka in slike. Psihologi razlikujejo med zvočnimi in vizualnimi oblikami zaznave in prve so očitno bolj instantne in učinkujejo po docela oblikovanih zvočnih

ali glasbenih gestaltih, druge pa so podvržene naraščajoči preiskavi, ki morda nikoli ne kristalizira v kaj ustrezno »prepoznavnega«. Z drugimi besedami, melodijo takoj prepoznamo, leteči krožniki, ki nam bi morali dovoliti prepoznavo generičnega razreda filmskega izseka, pa lahko ostanejo samo objekt bežnega geometričnega pogleda, ki jih ne postavi v njihov očitni kulturni in konotacijski položaj. V tem primeru je jasno, kako prej kot obratno slušni logi težijo k temu, da bi prevladali nad vizualnimi in jih na novo izpisali (čeprav bi si naprimer rad predstavljal recipročno »potujitev« ZF glasbe prek fotografij manekenov, pri čemer bi bila prva spremenjena v kulturno smetje konca XX. stoletja enake substance kot slednji).

Onkraj tega najbolj preprostega primera relativnega vpliva znakov z določenih čutil in določenih medijev obstaja še splošnejši problem relativne teže različnih generičnih sistemov v naši kulturi: je znanstvena fantastika apriori močnejša od žanra, ki mu rečemo reklama, ali od diskurza, ki ponuja podobe birokratske družbe (dirko za denarjem, urad, rutino), ali računalniškega izpisa, ali neimenovanega »žanra« vizualij, ki smo ga imenovali op art efekti (ki nemara konotira veliko več kot le novo grafično tehnologijo)? Zdi se mi, da Godardovo delo sproža taka vprašanja ali jih vsaj eksplicitno zastavlja na različne lokalne načine; politična video umetnost — naprimer tista Marthe Rosler — se prav tako poigrava z neenakimi vplivi kulturnih jezikov, da bi problematizirala znane kulturne prioritete. Videotekst, ki ga opazujemo v tem primeru, pa nam ne dopušča, da bi ta vprašanja formulirali kot problem, kajti njegova formalna logika — tisto, kar smo imenovali nenehna rotacija provizorične konstelacije znakov — je odvisna od njihovega zabrisovanja: trditev in hipoteza, ki nas bo popeljala v vprašanja interpretacije in estetske vrednosti, ki smo jih doslej zapostavljali.

Interpretativno vprašanje — »o čem je tekst ali delo?« — načeloma spodbuja tematičen odgovor, kakršen je v obvezujočem naslovu tega traku, *AlienNATION*. Tam je in zdaj vemo: to je alienacija cele nacije, ali pa morda nova nacija, organizirana okrog alienacije. Koncept alienacije je bil rigorozen, ko je bil uporabljen specifično zato, da artikulira različna pomanjkanja delavskega življenja (kot v Marxovih pariških rokopisih); imel je tudi specifično funkcijo ob specifičnem zgodovinskem trenutku (Hruščovovo odpiranje), za katerega so radikali na Vzhodu (Poljska, Jugoslavija) in Zahodu (Sartre) verjeli, da lahko uvede novo tradicijo v marksistično mišljenje in prakso. Seveda ne pomeni veliko kot osrednja označba (bur-

žoaznega) duhovnega neugodja. A to ni edini razlog za nezadovoljstvo, ki ga občutimo sredi izvrstnih postmodernističnih performansov, kakršen je *USA* Laurie Anderson, ko se ob ponavljanju besede *alienacija* (mimogrede šepetane občinstvu) le težko izognemo sklepu, da je bilo to tisto, za kar naj bi »šlo«. Nato sledita dva praktično enaka odziva: torej naj bi to pomenilo to; torej naj bi to pomenilo samo to. Problem je dvoplasten: alienacija ni le *modernističen* koncept, temveč tudi modernistična *izkušnja* (tega ne morem naprej pojasnjevati na tem mestu, razen da rečem, da je »psihična fragmentacija« boljši izraz za tisto, za čemer danes trpimo, če za to potrebujemo izraz). A druga razvejanost problema je odločilna: kakršenkoli je pomen in njegova adekvatnost (kot pomena), ima človek občutek, da besedila kot *USA in AlienNATION* ne bi smela imeti nobenega »pomena« v tematičnem smislu. To lahko verificira vsakdo, s samoopazovanjem in povečano pozornostjo tistim trenutkom, v katerih za hip občutimo deziluzijo, ki sem jo opisal kot izkušnjo pri tematično eksplicitnih trenutkih v *USA*. Točke, ob katerih lahko začutimo nekaj podobnega ob videotraku Rankusa, Manninga in Lathamove, so bile v drugem kontekstu že našete. To so točno tiste točke, ob katerih srečanje znaka in interpretanta proizvede naglo sporočilo: visoka proti nizki kulturi, v modernem svetu smo programirani kot laboratorijske miši, narava proti kulturi in tako dalje. Zdrava pamet nam pove, da so te »teme« zastarele, tako zastarele kot sama alienacija (a ne dovolj staromodne, da bi bile zanimive prav zato). Pa vendar bi bila napaka poenostaviti ta preprosti položaj in ga reducirati na vprašanje narave in kvalitete, intelektualne substance samih tem; naša prejšnja analiza ima vse potrebne lastnosti mnogo boljše razlage takšnih spodrseljajev.

■ Skušali smo pokazati, da je tisto, kar označuje ta video proces (ali »eksperimentalni« celostni pretok), nenehna rotacija elementov, ki vsak hip spremenijo lego in tako noben med njimi ne more zasesti položaja »interpretanta« (ali primarnega znaka) za določen čas, temveč ga zruši naslednji trenutek (filmska terminologija z »plani« in »posnetki« se ne zdi ustrezna za takšno dediščino), in nato pade na podrejen položaj, kjer bo »interpretirana« ali narativizirana z radikalno drugačno vrsto loga ali vsebino podobe. Če je to natančna ocena procesa, potem logično sledi, da bo vse, kar ga ustavi ali zmoti, zaznano kot estetski madež. Tematični trenutki, ko smo se pritoževali nad pravkar navedenim, so prav taki trenutki motnje, nekakšne blokade v procesu: ob takšnih točkah se začasna »narativizacija« — začasna prevlada enega znaka ali loga nad drugim, ki ga interpretirajo

ali prepíšejo po svoji narativni logiki – hitro razširi po sekvenci kakor ožganina po filmskem traku, ki se zadrži na neki točki dovolj dolgo, da ustvari in odda tematično sporočilo, ki ne sovпада z tekstno logiko stvari same. Taki trenutki vključujejo posebno obliko reifikacije, ki jo lahko označimo kot *tematizacijo* – beseda, ki jo je imel rad pokojni Paul DeMan in jo uporabljal za označevanje napačnega branja Derridaja kot »filozofa«, katerega »filozofski sistem« je bil nekako »o« pisanju. Tematizacija je trenutek, v katerem element, sestavina teksta pride do statusa uradne teme in tedaj postane kandidat za še višjo čast, za »pomen« dela. A takšna tematična reifikacija ni nujno funkcija filozofske ali intelektualne kvalitete same »teme«: kakršenkoli je filozofski interes in sposobnost za preživetje ideje alienacije v sodobnem birokratskem življenju, je njen pojav v obliki »teme« registriran kot madež v po bistvu formalnih vzrokih. To zanisel je mogoče utemeljevati z druge strani tako, da identificiramo drug možen spodrsrljaj v našem besedilu kot čezmerno odvisnost od »potujitvenih efektov« odlomkov iz japonskega ZF filma (ponovljeni ogledi pa vendar pojasnijo, da niso bili tako pogosti, kot smo si zapomnili). Če je tako, imamo tu opraviti s tematizacijo narativnega ali generičnega tipa, ne pa z degradacijo na način pop filozofije in stereotipnih odobravanj.

Zdaj lahko iz te analize izpeljemo nekaj nepričakovanih posledic, ki se ne nanašajo le na sporno vprašanje interpretacije v postmodernizmu, temveč tudi na drugo stvar, na estetsko vrednost, ki je bila provizorično omenjena v izhodišču te razprave. Če interpretacijo razumemo na tematičen način, kot sprostitev osnovne teme ali pomena, se zdi jasno, da je postmodernistični tekst – za katerega privilegirani primer smo si izbrali obravnavani videotekst – iz te perspektive definiran kot strukturalen ali znakovnen pretok, ki se upira pomenu, katerega osnovna notranja logika je izključevanje pojavljanja tem kot takšnih in ki se sistematično vključuje v kratki stik tradicionalnih interpretacijskih skušnjav (kar je Susan Sontag ob sami zori tistega, kar še ni bilo imenovano postmoderna doba, preroško zaznala v ustrezno naslovljenem spisu *Against Interpretation*). Novi kriterij estetskih vrednot se nepričakovano pojavi iz te predpostavke: kakorkoli je videotekst dober ali celo odličen, bo slab ali slabši vsakokrat, kadar je možna takšna interpretacija, kadarkoli tekst nekoliko odpre natanko takšne kraje in območja same tematizacije.

Tematična interpretacija – iskanje »pomena« v delu – ni edina razumljiva hermenevtična operacija, ki ji lahko podvržemo tekste, vključno

s pričujočim, in preden zaključim, želim opisati še dve interpretativni možnosti. Prva nas vrne k vprašanju referenta na nepričakovan način, prek drugih sestavin, ki smo jim doslej posvečali manj pozornosti kot navedenim zapisanim in posnetim kolutom konzerviranega kulturnega smetja, ki je tu vpleteno: to so bili segmenti (označeni kot »naravni« materiali) neposredno posnetega filmskega traku, ki, onkraj prizora z jezerske obale, sodijo v tri skupine. Če začnemo s prečkanjem ceste, je to nekakšen degradiran prostor, ki – v tem je daljen, ubožen nečak osupljivega zaključnega prizora Antonionijevega filma *Eclipse* – začne šibko in projicira abstrakcijo praznega odra, kraja Dogodka, omejenega prostora, v katerem se utegne kaj zgoditi in pred katerim čakamo v formalnem pričakovanju. V *Eclipse* se seveda, ko se dogodki ne materializirajo in se na snidenju ne pojavi noben od ljubimcev, kraj – zdaj pozabljen – počasi degradira nazaj v prostor, reificirani prostor modernega mesta, števen in merljiv, v katerem je zemlja razdeljena na določeno število parcel, ki so naprodaj. Tudi tu se nič ne zgodi; v tem videotraku je nenavaden le občutek možnosti, da se nekaj zgodi, in šibke prisotnosti samega Dogodka (grozljivi dogodki in napetosti ZF prizorov so le »podobe« dogodkov ali, če vam je ljubše, spektakelski dogodki brez lastne časnosti).

Druga sekvenca je tista s preluknjano vrečko za mleko, sekvenca, ki podaljšuje in potrjuje čudno logiko prve, kajti tu imamo v nekem smislu čist dogodek, ki je nespremenljiv in ob katerem ne gre jokati. Prst mora popustiti in ponehati zatiskovati luknjo, mleko se mora razliti po mizi in prek roba, z vso vizualno fascinacijo te čisto bele substance. Če se mi zdi, da se ta čudoviti prizor od daleč vrača k filmskemu statusu, je brez dvoma za to delno kriva tudi moja zablodela in povsem osebna asociacija na znameniti prizor v *The Manchurian Candidate*.

Ob tretjem segmentu, najčudnejšem in bolj brezsmiselnem, sem že opisal absurdnost laboratorijskega poskusa, ki ga izvajajo z vrtnarskim orodjem na oranžnih predmetih nedoločene velikosti, ki imajo strukturo, podobno Hostess Twinkiejem. Škandalozno in moteče pri tem doma narejenem kosu dadaizma je njegovo očitno pomanjkanje motivacije: brez večjega zadovoljstva skušamo to videti kot parodijo laboratorijskega prizora, kakršno bi naredil Ernie Kovacs; v vsakem primeru nič drugega na traku ne odseva te oblike ali norčavosti »glasu«. Vse tri skupine podob, še posebno pa ta avtopsija Twinkiejev, nas bežno spominjajo na organsko tkivo, vtakano v organsko teksturo, kakor kitova mast v kip Josepha Beuysa.

Vendar se mi je prvi pristop sugeriral na ravni nezavedne vznemirjenosti, kjer je luknja v vrečki za mleko — ki sledi prizoru usmrtnitve v *The Manchurian Candidate*, kjer žrtev med polnočnim prigrizkom prešenitjo pred odprtimi vrati hladilnika — zdaj eksplicitno razberljiva kot luknja od krogle. Tu sem zavrgel drug ključ, namreč računalniško generiran X, ki se pomika po praznih križiščih kakor merilec ostrostrelske puške. Prekanjeni bralec je moral v zgodnejši verziji tega spisa sam potegniti povezave in pokazati na zdaj očitno in nespodbitno: za ameriško medijsko publiko je kombinacija teh dveh elementov — mleka in Twinkiejev — preveč nenavadna, da bi bila nemotivirana. In res je 27. novembra 1978 (leto pred nastankom tega videotraku) župana San Francisca Georga Mosconeja in mestnega inšpektorja Harveya Milka ustrelil prejšnji mestni inšpektor, ki se je branil z nepozabnim zagovorom, češ da je izgubil razum zaradi prevelikega števila pojedjenih Hostess Twinkiejev.

Tukaj končno razkrijemo samega referenta: surovo dejstvo, zgodovinski dogodek, realno zoprniyo v tem imaginarnem vrtu. Da izsledimo takšno referenco, je potrebno speljati interpretacijski akt ali hermenevtično razkritje, ki je zelo drugačno od tistih, o katerih smo govorili prej: če je *AlienNATION* »o« tem, potem ima tak izraz lahko le pomen, ki je precej oddaljen od njegove uporabe ob predpostavki, da je bilo besedilo »o« sami alienaciji.

Problem reference je bil premeščen in stigmatiziran v hegemoniji različnih poststrukturalističnih diskurzov, ki označuje ta čas (in skupaj z njim vse, kar ima okus po »realnosti«, »reprezentaciji«, »realizmu« in podobno — celo beseda *historično* ima v sebi *r*); le Lacan je brezsravno nadaljeval z govorjenjem o »Realnem« (ki je bilo definirano kot odsotnost). Spoštovanja vredne filozofske rešitve problema zunanjega realnega sveta, neodvisnega od zavesti, so vse tradicionalne, kar pomeni, da niso primerni kandidati za udeležbo v sodobni polemiki, kakorkoli se zdijo logično zadovoljive (in nobena od njih ni bila res zelo zadovoljiva z logičnega gledišča). Hegemonija teorij tekstualnosti in tekstualizacije pomeni med drugim, da je vstopnica v javnost, v kateri se razpravlja o teh rečeh, strinjanje, molčeče ali ne, z osnovnimi predpostavkami splošnega problemskega polja, nekaj, kar tradicionalne pozicije pri the rečeh zavračajo vnaprej. Moj občutek je, da historicizem ponuja čudno nepričakovan pobeg iz tega zlega kroga dvojne navezanosti.

Spregovoriti, naprimer, o usodi »referenta« v sodobni kulturi in misli ni isto, kot zagovarjati starejšo teorijo reference ali vnaprej zavračati nove teoretične probleme. Nasprotno, takšni problemi so ohranjeni in potrjeni, s pridržkom, da niso le zanimivi problemi sami na sebi, temveč hkrati tudi simptomi zgodovinske spremembe.

V neposredni zadevi, ki nas tukaj zadeva, sem zagovarjal prisotnost in obstoj tistega, kar se mi zdi jasen referent — namreč smrt in zgodovinsko dejstvo, ki nikakor nista tekstuabilna in ki prenikneta skozi tekstno obdelavo, kombinacijo in svobodno igro (»Realno,« nam pravi Lacan, »je tisto, kar se absolutno izogne simbolizaciji«). Takoj hočem dodati, da ne gre za kako triumfantno filozofsko zmago takšnega ali drugačnega dozdevnega realizma nad različnimi tekstualizacijskimi pogledi na svet. Izjava skritega referenta — kot v tukajšnjem primeru — je dvosmerna cesta, katere antitetične smeri lahko emblematično imenujemo »represija« in *Aufhebung*, ali pa »zanikanje«: slika ne pozna načina, s katerim nam bi povedala, ali gledamo na vzhajajoče ali zahajajoče sonce. Ali naše odkritje dokumentira vztrajanje in trmasti, vse sporočajoči težnostni naboj reference, ali pa, nasprotno, kaže tendenčni zgodovinski proces, v katerem je referenca sistematično predelana, razgaljena, tekstualizirana in razpršena, da ne ostane dosti več kot neprebavljiv preostanek?

Kakorkoli ravnamo s to ambiguiteto, nam ostaja vprašanje strukturalne logike samega traku, pri katerem je ta neposredno posneti prizor le eden od mnogih, in še krajši (čeprav nas v določeni meri pritegne). Celó če bi lahko zadovoljivo prikazali njegovo referencialno vrednost, logika krožnih zvez in razvez, ki smo jo opisali poprej, zanesljivo raztaplja takšno vrednost, ki je ne moremo tolerirati bolj od pojava individualnih tem. Prav tako ni jasno, kako razviti aksiološki sistem, v imenu katerega bi lahko trdili, da so te nenavadne sekvence nekako boljše kot naključna in poljubna »neodgovornost« kolažev medijskih stereotipov.

Vendar si je mogoče predstavljati še en način interpretacije takšnega traku — interpretacija, ki bi v ospredje postavljala proces produkcije, ne pa domnevnega sporočila, pomena ali vsebine. Ob takšnem branju bi bilo mogoče zaznati daljnje sozvočje med fantazijami in vznemirjenji, ki jih vzbudi misel na usmrnitev, in globalnim sistemom medijev in reproduktivne tehnologije. Strukturalna analogija med dvema navidezno nepovezanima sferama je zagotovljena z idejami in konspiracijo v kolektivnem nezavednem, zgodovinska povezava med obojim pa je bila zakopana v zgodovinski

spomin ob umoru Kennedyja, ki ga ni več mogoče ločevati od njegovega medijskega pokrivanja. Problem, ki ga zastavlja takšna interpretacija v pogledu avtoreferencialnosti, ni njegova verodostojnost; mogoče bi bilo zagovarjati tezo, da je najgloblji »subjekt« vsega video arta in celo vsega postmodernizma prav reproduktivna tehnologija. Metodološka težava je v načinu, v katerem takšen globalen »pomen« — celo če je njegov tip in status novejši od interpretativnih pomenov, ki smo se jih dotaknili poprej — spet raztopi individualen tekst v še bolj katastrofalno nerazločljivost od antinomije celostni pretok — individualno delo, ki smo jo obravnavali prej: če vsi videoteksti preprosto oblikujejo proces produkcije/reprodukcije, se verjetno vsi izkažejo za »iste« na posebno neraben način.

Ne bom skušal rešiti kateregakoli od teh problemov; rajši bom obnovil pristope in perspektive historicizma, ki sem ga zahteval, s pomočjo nekakšnega mita, ki se mi zdi uporaben za karakterizacijo narave sodobne (postmodernistične) kulturne produkcije in tudi pri umeščanju njenih različnih zgodovinskih projekcij.

Nekoč, ob zori kapitalizma in družbe srednjega razreda, se je pojavilo nekaj, imenovano znak, kar je vzdrževalo neproblematična razmerja s svojim referentom. Ta začetna mladost znaka — trenutek dobresednega ali referencialnega jezika ali neproblematičnih trditev takoimenovanega znanstvenega diskurza — je nastopila zaradi korozivnega raztapljanja starejših oblik magičnega jezika prek sile, ki jo bom imenoval reifikacija, sile, katere logika je neusmiljena separacija in razdvajanje, specializacija in racionalizacija, taylorjansko delo na vseh področjih. Žal je ta sila — ki je proizvedla tradicionalno referenco — neutrudno nadaljevala, bila je logika samega kapitala. Zato ta prvi hip dekodiranja ali realizma ni mogel trajati dolgo; po dialektičnem preobratu je sam postal objekt korozivne sile reifikacije, ki je vstopila v območje jezika, da bi ločila znak od referenta. Takšna ločitev ne ukine popolnoma referenta ali objektivnega sveta ali realnosti, ki še zmeraj vzdržujejo na obzorju šibko existenco, ugaslo zvezdo ali rdečega škrate. A njegova velika oddaljenost od znaka zdaj dovoljuje slednjemu, da vstopi v trenutek avtonomije, relativne prosto plavajoče utopične existence, kakor proti prejšnjim objektom. Ta avtonomija kulture, ta polavtonomnost jezika je trenutek modernizma, in območje estetike, ki podvaja svet, ne da bi bila z njim eno, in tako pride do določene negativne ali kritične moči, pa tudi do določene onstranske ničevosti. In vendar se sila reifikacije, ki je bila kriva za ta novi trenutek, ne zaustavi niti tu: na drugi višji stopnji

se kvantiteta spremeni v kvaliteto, reifikacija prodre v sam znak in razdvoji označevalec od označenca. Zdaj skupaj izgineta referenca in realnost in celo pomen – označenec – je problematiziran. Prepuščeni smo čisti in naključni igri označevalcev, imenovani postmodernizem, ki ne proizvajajo več monumentalnih del modernističnega tipa, temveč nenehno premešča fragmente prej obstoječih besedil, gradbene kamne drugih kulturnih in socialnih produkcij, v nove in vzvišene brikolaže: metaknjige, ki kanibalizirajo druge knjige, metatekste, ki sopostavljajo drobce drugih tekstov – takšna je logika postmodernizma nasploh, in eno najmočnejših in najbolj izvirnih, avtentičnih form nahaja v novi umetnosti eksperimentalnega videa.

KAZALO

I	Kulturna logika poznega kapitalizma	5
II	Sinoptični Chandler	57
III	Alegoriziranje Hitchcocka	83
IV	Historicizem v <i>The Shining</i>	114
V	Nadrealizem brez nezavednega	132

Ernesto Laclau, Chantal Mouffe
HEGEMONIJA IN
SOCIALISTIČNA STRATEGIJA

Zdenko Vrdlovec
LEPOTA PREVARE

G. W. F. Hegel
ABSOLUTNA RELIGIJA

Jacques Lacan
SEMINAR VII —
ETIKA PSIHOANALIZE

Jelica Šumić-Riha
REALNO V PERFORMATIVU

Zbornik
ŽELJA IN KRIVDA

Jacques Lacan
HAMLET

RAZPOL 5

Zbornik
UKRADENI POE

Eva D. Bahovec
KOPERNIK, DARWIN, FREUD

M. Foucault, J. Derrida
DVOM IN NOROST

Zbornik
BESEDA, DEJANJE,
SVOBODA

Spinoza
DVE RAZPRAVI

RAZPOL 6

Mladen Dolar
HEGLOVA
FENOMENOLOGIJA DUHA I.

Zbornik
BOG, UČITELJ, GOSPODAR

Zbornik
HITCHCOCK II.

Freud in Lacan
ŽENSKA SEKSUALNOST

RAZPOL 7

Če interpretacijo razumemo na tematičen način, kot sprostitvev osnovne teme ali pomena, se zdi jasno, da je postmodernistični tekst iz te perspektive definiran kot strukturalen ali znakovni pretok, ki se upira pomenu, katerega osnovna notranja logika je izključevanje pojavljanja tem kot takšnih in ki se sistematično vključuje v kratki stik tradicionalnih interpretacijskih skušnjav.

Problem reference je bil premeščen in stigmatiziran v hegemoniji različnih poststrukturalističnih diskurzov, ki označuje ta čas (in skupaj z njim vse, kar ima okus po »realnosti«, »reprezentaciji«, »realizmu« in podobno — celo beseda *historično* ima v sebi *r*); le Lacan je brezsravno nadaljeval z govorjenjem o »Realnem« (ki je bilo definirano kot odsotnost).

In vendar se sila reifikacije ne zaustavi niti tu: na drugi višji stopnji reifikacija prodre v sam znak in razdvoji označevalec od označenca. Zdaj skupaj izgineta referenca in realnost in celo pomen — označenec — je problematiziran. Prepuščeni smo čisti in naključni igri označevalcev, imenovani postmodernizem, ki ne proizvaja več monumentalnih del modernističnega tipa, temveč nenehno premešča fragmente prej obstoječih besedil, gradbene kamne drugih kulturnih in socialnih produkcij, v nove in vzvišene brikolaže: metaknjige, ki kani-balizirajo druge knjige, metatekste, ki sopostavljajo drobce drugih tekstov — takšna je logika postmodernizma nasploh, in eno najmočnejših in najbolj izvirnih, avtentičnih form nahaja v novi umetnosti eksperimentalnega videa.