

FILM IN TEORIJA V OSEMDESETIH L

S tem člankom želim prikazati vlogo psihoanalize v filmski teoriji, še predvsem pa način kako je bila uporabljena pri snovanju metapsihologija filma. Raba pojma metapsihologija izhaja iz Freuda, ki je svoje leta 1915 objavljene spise „Goni in usode gonov“, „Potlačitev“ in „Nezavedno“ označil kot metapsihološke, to je kot producirajoče splošne teoretske koncepte za umevanje psihologije človeka. Podobno se metapsihologija filma srečuje s fenomenom filma nasploh na temelju individualne psihe. Kot takšna zastavlja vprašanje, kako se gledalec v psihoanalitičnem smislu udejanja kot subjekt filma. In nadalje: kako film deluje na in za nas, psihične subjekte, torej na subjekte želje?

Podmena, da je filmski gledalec postavljen s filmom in za film, je postala precej splošno načelo filmske teorije, čeprav narava tega umeščanja in njegove implikacije nikdar niso bile celovito raziskane ali razložene. Jedro tovrstnih razprav, ki so se najprej razvile v revijah *Cahiers du Cinéma* in *Screen*, je bil poskus, ki smo ga nemara že izgubili iz vida, namreč poskus določiti ideološke vloge filma. Film so identificirali z imaginarnim opirajoč se na Althusserjevo rabo tega pojma za opis človekovega doživljenega razmerja s svetom. Althusser je tu prevzel in priokrožil psihoanalitični pomen, ki ga je pojmu dal Jacques Lacan, to je razmerje v katerem se subjekt napačno dojema kot poenoten subjekt, ki deluje na svet. Tudi film so opredelili kot nekaj imaginarnega, v kolikor ponuja gledalcu isto iluzijo imaginarne polnosti vsevednosti; to so identificirali kot ideološko funkcijo filma.

Stalna tema, ki se pojavlja v teh debatah, je problem trenutka fiksacije — in zatorej tudi trenutka pred fiksacijo — subjekta v diskurzu, iz česar izhaja poudarjanje trenutka defiksacije, ki se udejanja kot radikalni mehanizem ločitve, osvetlitve konstrukcije bodisi družbenih razmerij ali psihičnega subjekta. Zato so tudi privilegirali določen tip filma, namreč film dekonstrukcije, ki postavlja v ospredje pogoje lastne produkcije in se odreka možnosti, da bi gledalca zvalil v imaginarno past identifikacije in ugodja; to je torej tip brechtovskega, konstrukcijskega filma. Vendar pa subjekta nikoli ne moremo zares izločiti iz diskurzivne konstrukcije, iz pomenske verige; zakaj „pomen“ defiksiranosti je mogoče opojmiti, tako kot subjekt, samo v diskurzu, ta pa je na nek način vselej fiksiran. Ideala zunaj fiksacije ni, čeprav obstaja ideal te zunanosti, pravi pravcati ideal, katerega delovanju smo nenehno priča v filmski teoriji in praksi.

Narava tega subjekta dekonstrukcijskega filma povrh nikoli ni bila prav specificirana, razen kot nasprotje ali „drugo“ od prevladujočega filma. Na to se pravzaprav sklicujem, ko poskušam pokazati, zakaj psihoanaliza ostaja pomembno teoretsko izhodišče za študij filma, čeprav je njena vloga — kot v določenem pomenu teorija ideologije, ideološke konstrukcije subjekta v psihičnem pogledu — kratko malo preživeta. Poskušala bom — in upam, da se mi bo posrečilo — pokazati, da je mogoče s ponovnim pretresom temeljnih konceptov, ki so to metapsihologijo filma pripeljali v nekašno slepo ulico — na polje fetišizma, imaginarnega in celo, dovolj protislovno, simbolnega smisla ponovnega narativnega izpostavljanja patriarhalnih odnosov med moškim in žensko, temelječih na „kastraciji“ ženske — da je torej mogoče zasnovati precej drugačno metapsihologijo filma in, da lahko takšna metapsihologija, ki se odreka, da bi bila hkrati tudi teorija ideologije, prispeva k razumevanju filma kot kulturnega objekta in prek tega tudi k domeni proučevanja „ideoloških form“.

Psihoanalizi zato ni več mogoče obesiti delne vloge v splošni teoriji ideologije tam, kjer je ide-

ologija enovito, na enem vzroku temelječe polje (tudi tam, kjer je videti kot struktura elementov, združuje vse te prvine zaradi enega vzroka). Ideološke oblike je treba prepoznavati kot heterogene in determinirane ali proizvedene z mnogoterimi in včasih navzkrižnimi silami in dejanji. Vloga psihoanalize je lahko v razumevanju teh oblik na dva načina: prvič, kot del človekovega nagnjenja k reprezentaciji in drugič, ter bolj specifično — kot umevanje konkretnih načinov in oblik reprezentacije povezanih na primer in najbolj očitno z univerzalno tesnobo, ki se poraja iz kastracijskega kompleksa in se zrcali v literaturi in umetnosti. Obravnava razmerja med psihoanalizo in filmom nadalje zapletajo številni različni in specifični, čeprav prekrivajoči se pristopi k teoretizaciji metapsihologije filma, najizčrpnije in najizraziteje v spisih Christiana Metza in Jeana-Louisa Baudryja, nedvoumno metapsihološki pristop pa je razviden tudi v specifičnih spisih Raymonda Belloura, Stephena Heatha, Laure Mulvey in Mary Ann Deane. Tisto, kar v vsakem primeru označuje ta pristop, je teoretizacija fiksnanja gledalca kot subjekta filma — subjekta, ki je zmeraj moškega spola — in teoretizacija filma kot voyeurškega in fetišističnega. Za te pristope je film stroj in to kot dokazuje Constance Penley, stroj samskih moških („Feminizem, filmska teorija in stroji samskih moških“, *m/f*, št. 10, 1985):

„Metaforična konstrukcija filma kot aparata je poskušala odgovoriti na več aspektov filma, od mogočnega vtisa realnosti, specifične vzpostavitve subjekta kot filmskega gledalca, do same želje obiskovanja kina... Kinematični aparat dosega svoje specifične učinke zaradi načina, kako uspeva ponovno uprizoriti ali posnemati sceno nezavednega — psihični aparat — in prek iluzije podvajati njegove mehanizme.“

(Moj spis veliko dolguje prav temu članku Constance Penleyeve oziroma njeni razčlenitvi vloge psihoanalize za te teorije.)

Psihoanaliza kot teorija konstrukcije subjekta kot psihičnega subjekta, subjekta nezavednega, je torej rabila za razumevanje konstrukcije gledalca-subjekta v filmu. Filmski gledalec je že subjekt, film pa je proces ali stroj, ki reproducira subjekt za svoje podobe:

„Naša hipoteza je, da je ključni — določujoči — del funkcioniranja ideoloških sistemov v vzpostavitvi serije naprav (institucij), ki z umeščanjem želje navajajo subjekt („pošiljatelj“ in „prejemnik“) k prilastitvi simbolnega v imaginarnem (kar je definicija sprevida).“ Ben Brewster, Colin McCabe, Stephen Heath, „Odgovor T. Lesage“. (*Screen*, vol. 16, št. 2).

Prevladujoči film je tu jasno postavljen kot stroj imaginarnega. Tudi Stephen Heath je poudarjal vlogo, ki jo ima za reprezentacijo mehanizem fetišizma: „struktura reprezentacije je struktura fetišizma“, v kateri

„subjekt prejme svojo enotnost, svojo nemoteno centralnost, iz razcepa med vednostjo in verovanjem, vednostjo, ki razpši stabilnost subjekta, odpre porajanje želje v kateri lahko subjekt vse izgubi, in verovanjem v katerem se subjekt postavlja v svoji strukturi polnosti.“

Vednostjo o manku, kastraciji pri ženski je tako zatajena in sprevrnjena, manko pa je zapolnjen s fetišem. Realizem klasičnega filma prekriva naravo filma kot iluzije: Ben Brewster in Colin McCabe v nekem uvodniku v *Screen*u pozivata

na boj zoper „fetišističen položaj gledalca, ki ga v tem položaju varno fiksira realnost podobe“. Film kot imaginarno je torej povezan s fetišizmom.

Ta položaj je značilen za dve vrsti filmov, prvič, za filme, ki reproducirajo subjekt kot imaginaren, poln, osrediščen subjekt sprevida, zrcalne faze; to je torej film kot imaginarno. Drugič, za filme v katerih je gledalec-subjekt postavljen kot razcepjen, pri čemer se zaveda delovanja reprezentacije; to je brechtovski tip filma. Film se potemtakem deli na dobrega in slabega, v čemer se pozna edinstvena anglosaksonska etika. Dober film je film vrednote, je vzgojen in bržkone dolgočasen (v nasprotju z Brechtovimi pogledi na gledališče), medtem ko je slab film všečen, saj se osredotoča na pripoved, fantazmo in identifikacijo. Pripovedni film je pregreha, kakor je pregreha spolnost za meniha, pregreha, ki se ji ne moremo kratko malo odreči. To dihotomijo bi rada preobrnila, zato trdim, da so lahko pripovedne strukture, fantazmatski scenariji in pozicije identifikacije vključene v dejanje defiksacije gledalca.

Najprej pa bi rada vendarle še enkrat pretehtala argumente, da je film, pripovedni film, nekaj imaginarnega. S kritiko teh argumentov si bom prizadevala pokazati, kako je različna raba pojma psihoanaliza ne le mogoča, temveč tudi potrebna. Christian Metz se je v svojem članku *Imaginarni označevalec*, ki ga je v francosčini izdal leta 1975 v tematski številki *Communications* („Psihoanaliza in film“) ter hkrati v angleščini (*Screen*, zv. 16, št. 2, 1975), postavil na stališče, da je osnovni pogoj obstoja filma to, da je imaginaren.

„Film nas bolj ali bolj posebno kadar druge umetnosti vplete v imaginarij; povzroča, da se zaznava scela dvigne, nato pa jo takoj prevesi v njeno odsotnost, ki je kljub vsemu edini navzoči označevalec.“ Christian Metz, „Imaginarni označevalec“ (citirano po slovenskem prevodu in zborniku *Lekcija teme*, DSZ, Lj., 1987).

Metz je tukaj nevarno blizu trditvi, da je film le čutna prevara, zaradi česar je imaginaren. Vendar pa imaginarno ni ontološko dejstvo, ki ga lahko povežemo z nekaterimi fenomenami prisotnosti-odsotnosti, kakor meni Metz. Imaginarno prej temelji na uprizoritvi, želje, želje, ki zapolni manko, vrzel. Sploh je — kakor je pokazal Derrida — pogoj obstoja slehernega označevalnega sistema, da so navzoči odsotno (kar Metz deloma priznava), da označuje odsotnost v prisotnosti. Po Metzovi formulaciji pa je videti, da gre pri filmu za „nerealnost“ označevalca in, da se kot gledalci odzivamo na projicirano podobo, kakor da bi bili prikazani ljudje in predmeti „res“ tam. Toda imaginarno ni odnos iluzije ali celo prevare, ampak je subjektivno razmerje do želje, ne pa materialni fenomen percepcije. Drugi element Metzovega argumentiranja je, da se „gledalec identificira sam s sabo kot čistim aktom percepcije“. Po Metzovi film ne more reducirati zrcalne faze v gledalcu, saj jo je le-ta že prešel, filmsko platno pa mu ne more ponuditi lastnega telesa, s katerim bi se poistovetili kot z objektom. Ego je — kot pravi Metz — že izoblikovan; toda

„prav zato, ker obstaja, pa se lahko vprašamo, kje je med projekcijo filma“.

Metz se torej vpraša:

„S čim pa se potlej identificira gledalec med projekcijo filma? Mora se namreč identificirati...“

Metz zavrača identifikacijo z osebami v filmu, češ da je to zgolj sekundarna identifikacija, saj

RIH

se osebe pojavljajo v intervalih in, kar je še pomembnejše, Metz jih ima za nasledek primarne identifikacije, ki gledalcu sploh omogoča *postati* subjekt filma. Ta identifikacija je po Metzu identifikacija subjekta kot vseznavajočega, identifikacija gledalca samega s seboj.

„s samim seboj kot čistim zaznavnim dejanjem (kot prebujanje, kot pozornost); kot s pogojem možnosti za zaznano in potem takem kot z nekakšnim transcendentnim subjektom, ki je pred vsem obstoječim“.

Spet pa to ni značilno zgolj za film. V resnici je pogoj slehernega označevalnega sistema, da mora biti subjekt imaginarni kraj enotnosti pomena sporočila ali za sporočilo — fikcija enotnosti subjekta z vstopom v polje simbolnega ni opuščena, marveč relativizirana v razmerju do manka. Film postulira gledalca kot gledalca in tako predica njegovo mesto kot „jaz“. Toda to ni zgolj funkcija kinematografskega označevalca, temveč človekove subjektivnosti kot takšne in ta funkcija se — konstituirana v zrcalni fazi — že udejanja: subjekt se pri tem identificira s svojo lastno podobo in hkrati kot nekdo, ki gleda. In prav kolikor se identificira s svojim lastnim pogledom, se hkrati identificira z mestom od koder gleda Drugi.

Specifično vlogo tega mehanizma lahko osvetlimo s primerjavo filma in gledališča. Film ni drugačen (ali „boljši“) od gledališča samo zato, ker nam lahko pokaže več ali tisto, kar nam predstava na odru ne more (pokrajino, konjeniške bitke, goreče hotele ipd.), marveč prej spričo *načina*, kako nam kaže posamezne dogodke, predmete ali ljudi. Tudi gledališče terja vseznavajoči subjekt, vendar je tu pozicija subjekta kot naslovnika hkrati fiksirana in razno, medtem ko je pri filmu spremenljiva in edinstvena. V gledališču je lahko 300 ali 500 ali kolikor si že bode različnih gledališč, pač toliko kot je sedežev, toda vsako gledališče je v resnici fiksirano, če seveda zanemarimo manjše premike glave in kukala. V kinu pa vsi gledalci gledajo iz iste pozicije — sleherni vidi obraz Grete Garbo v profilu, toda gledališče se nenehno spreminja; zdaj veliki plan, potem pogled s strani, zdaj s položaja tega, zdaj onega junaka, nato daljni plan. Z drugimi besedami: gledalčev pogled se zlije in identificira z nekim drugim pogledom, s pogledom kamere, ki je bil pred njegovim in je že „organiziral“ sceno. Gledalec se tako identificira s pogledom kamere in postane čisti izvir tistega pogleda, ki obuja v življenje sam film kot tak, kakor da bi se film v kinu odstiral pred gledalcem skozi njegov lastni pogled. Ta proces lahko pripišemo sami naravi kinematografskega aparata in optiki na kateri temelji, namreč na modelu monokularne perspektive, dovršeno razvitem v renesančnem slikarstvu, in na postopku kamera obscure, ki so jo razvili kot pripomoček za doseganje „pravilne“ monokularne perspektive. Po Metzovih besedah to skupaj z „bežiščem“, ki ga je vpeljalo to slikarstvo, „vnaprej postavlja mesto gledalca-subjekta na vsemogočno mesto, ki je mesto samega Boga ali, splošneje, mesto nekega zadnjega označenca“. Gledalec se, pravi Metz, identificira s kamero kot z vsevednim, vsemogočnim pogledom. Metz potem zatrdi:

„In res je, da gledalec, ker se identificira s samim seboj kot pogledom, ne more drugače, kakor da se identificira tudi s kamero, ki je pred njim gledala to kar on gleda zdaj, in katere položaj (= kadriranje) določa bežišče.“

V teh nekaj besedah je Metz vso stvar sklenil. Napačno prepoznavanje zrcalne faze se tukaj

neposredno navezuje na kinematografski označevalec, in sicer z identifikacijo s kamero — od tod *ista* iluzija obvladovanja in prevlade, ki je za Metza že zadosten dokaz, da je takšen film res imaginaren.

Kljub vsemu pa je treba razvezati nekaj Metzovih argumentov. Zavrnil je filmsko identifikacijo kot ponovitev zrcalne faze, ker se je za subjekta že „zgodila“, in je namesto tega zatrdil, da se gledalec preprosto identificira s samim seboj kot „čistim dejanjem percepcije“; to razumem tako, da gledalec zavzame položaj vsevedne percepcije. Toda prav to je položaj v zrcalni fazi. Še več, s tem, ko Metz zrcalno fazo izključi kot proces v igri ali filmu, izključi tudi korolarij tega procesa, namreč samoodtujitev subjekta v samem trenutku, ko ta pade kot subjekt. Jacqueline Rose se v tem pogledu takole sooča z Metzom:

„Dejstvo, da subjektovo lastno telo ni na filmskem platnu, ne pomeni nujno, da se njegovo izkustvo razlikuje od izkustva zrcalne faze: subjekt nikoli ne spekulizira svojega lastnega telesa kot takega — fenomen transvestizma dokazuje, da je lahko subjektova zrcalna identifikacija tudi identifikacija z drugim otrokom.“¹

¹ J. Rose: „The Imaginary“, v *The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language*, London, 1981, in *Sexuality in the Field of Vision*.

In zrcalna faza ni *moment*, ampak razmerje s subjektivnostjo, ki se, od trenutka, ko je vpeljana, nenehno ponavlja. Vrnitev k zrcalni fazi kot strukturi filmske identifikacije omogoča ponovno vpeljavo subjekta kot odtujenega subjekta, ne pa preprosto kot enotne in imaginarne koherentnosti. Identifikacija z lastno podobo vedno implicira tudi identifikacijo z glediščem — „Jaz sem podoba, ki jo gledam“, ki pa vsebuje tudi suplementarno pozicijo „Gleda me drugi“. Struktura spekularnosti tako spodkoplje imaginarno kot polje subjektivnosti. Jacqueline Rose postavi tezo, da

„razmerje skopičenega gona do objekta želje ni preprosto razmerje distance, ampak razmerje povnanjenja, kar pomeni, da gledajoči subjekt lahko postane objekt pogleda in s tem izločen kot subjekt iz svoje lastne reprezentacije.“

S tem, ko se z drugim identificiramo (zrcalna faza), smo hkrati od njega ločeni kot od drugega. To nam omogoča, da hkrati smo in *nismo* kamera; tako pogled kamere vzamemo za svoj pogled, vendar nas niti malo ne začudi, ko se nenadoma obrne, četudi sami nismo obrnili glave. To ne zahteva transcendentalne identifikacije s kamero, o kateri govori Metz.

Identifikacija s kamero je po moje bližja tistemu, kar je Freud poimenoval „empatija“, do katere pridemo, kakor pravi Freud, po poti, ki



„pelje od identifikacije prek imitacije do empatije, se pravi, razumevanja mehanizma, ki nam omogoča, da sploh razumemo odnos do bližnjega mentalnega življenja.“

Ta identifikacija, t.j. mehanizem, ki konstituira subjekt kot tak, tudi omogoča subjektu, da zavzame položaj drugega subjekta ali pogleda. To pa bo seveda vsebovalo vse, kar je zavezano temu konstituiranju subjekta, namreč napačno razumevanje samega sebe kot vsevednega, prav tako pa vsebuje tudi občutek manka v biti. Imaginarnega namreč ne določa poln, enoten subjekt, ampak že razcepljen subjekt, ki je že bil iniciiran v strukturo manka. In kakor ni pomenjenja ali reprezentacije, ki ne bi temeljila ne na imaginarnem, ampak na razmerju, konstruiranem v gledalcu in zanj, tako se je treba tudi vprašati, kako daleč vsako pomenjenje, vsaka reprezentacija bolj ali manj preigrava in postavlja pod vprašaj vse kar predpostavlja, namreč usrediščen subjekt?

Film je morda res imaginaren, vendar tega ne zagotavlja zgolj aparat, hkrati pa to ne more več implicirati preprosto polnost. To ni brez posledic za identifikacijo filma kot ideologije in imaginarnega.

Pregledati moramo tudi drugo premiso, ki pravi, da je film fetišističen in voyeurističen. Za Metza sta fetišizem in voyeurizem dodatni strukturi, ki ju pojmuje kot ključni, vendar ne kot določujoči za film kot imaginarno. Stephen Heath pa postavi fetišizem v središče delovanja filma kot imaginarnega. Takole poveže to z Brechtovo prakso:

„Kakor smo videli, fetišizem opisuje strukturo reprezentacije in menjave ter nenehnega potrjevanja subjekta v perspektivi, ki je perspektiva gledališkega ali filmskega gledalca. Brechtova potujitev skuša spodnesti prav to fiksno pozicijo ločitve — reprezentacije — spekulacije.“ (Screen, vpl. 15, št. 2)

Fetišizem je torej centralen za gledalčev položaj subjekta pri filmu vobče. To je v nasprotju s pozicijo, ki so jo zavzeli Bellour,² Mulvey³ in Doane,⁴ ki se sicer razlikujejo drug od drugega, vendar vsi trije razumejo fetišizem kot obrambo, kot poseben mehanizem, ki igra za gledalca v kinu, za moškega gledalca, ki pa ni nujno konstitutiven za filmsko razmerje kot tako. Poleg tega pa je za Heatha fetišizem tukaj vpeljan kot razmerje reprezentiranega kot strukture, ne pa kot niz vsebin.

Tukaj takoj vznikne problem, ki ga priznavajo tudi ti avtorji, da je fetišizem klinično moška perversija, in struktura, ki smo jo opisali, bi morala torej biti moška struktura, kolikor je fetišizem poskus soočenja z realnostjo kastracije na način substituiranja penisa, ki manjka na ženskem, na maternem telesu. Seveda pa za žensko problem kastracije ni organiziran na ta način, čeprav je psihoanalitična teorija še vedno neenotna v pogledih na to, kako ženska, deklica, opravi s kastracijo. To je del širšega problema, ki ga predstavlja uporaba psihoanalitske teorije, ker psihoanaliza, še posebej kakor jo je formuliral Jacques Lacan, postavlja spolno razliko kot osrednji mehanizem in problem človeškega subjekta. To je reprezentirano in razrešeno skozi falus kot označevalec razlike, in skozi vzpon k simbolnemu s sprejetjem imena-očeta. Zakona, ki prepoveduje incest, kulturne in družbene relacije, kakor jih je opisal Lévy-Strauss. Zakon očetov, torej patriarhalen zakon. Videti je, da je psihoanaliza teorija dominantne kulture, in sedaj postaja sredstvo dokazovanja, kako je tudi film patriarhalen, je teoretizacija zatiralne filmske reprezentacije žensk. Raymond Bellour je na primer dejal, da lahko ženske uživajo v hollywoodskih filmih le tako, da se mazohistično identificirajo z moškim likom (intervju v Camera Obscura, št. 3/4). Kot rezultat je metap-

sihologija filma sedaj samo delna teoretizacija, ki specifiira zgolj pozicijo moškega gledalca in opisuje zgolj nek določen film — patriarhalen film, v kolikor je sprejeto, da ni ves film patriarhalen (četudi ostane alternativa nerazdelana). Tako je na eni strani teoretizacija filma kot ideološkega in patriarhalnega dopolnjena. Na drugi strani pa prav ta teoretizacija predstavi niz problemov, ki jo začenjajo razgrajevati. Ne samo, da zelo malo pove o ženskem užitku v filmu, ampak omogoča razumevanje samo ene vrste filma — fetišističnega filma. Nadalje je ta pristop utemeljen na predpostavki, da skozi psihoanalizo lahko razumemo konstrukcijo subjekta v patriarhalizmu in, da ga s tem lahko tudi spremenimo. To pa implicira ali zrušenje nezavednega našega časa — teza Juliet Mitchell v *Psychoanalizi in feminizmu*, kar pa si težko predstavljamo, ali pa implicira odkritje alternativnega razumevanja konstrukcije spolne razlike znotraj psihoanalize, to je, umik falusa kot privilegiranega označevalca. V obeh primerih je skupna predpostavka, da sta ideologija in subjektivnost, ki ju opisuje psihoanaliza, ista stvar, to je, da biti subjekt v jeziku pomeni biti subjekt v ideologiji. Tako Stephen Heath piše o „individuumu“ kot o subjektivni podlagi za ideološke formacije v simbolnem. To je vprašanje o „subjektu jezika“, vendar dodaja, da je „jezik hkrati konstitutiven in ni reduktibilen na ideološko“ (Lessons from Brecht, v Screen vol. 15, št. 2, 1974). To je privlačno, hkrati pa je zelo težko tako misliti. Postavlja vprašanje, kaj je drugi in kaj je zunanost te ideološkosti.

Pa vendar je istočasno jasno, da je predmet, zastavek reprezentacije, prav način, kako nas fiksira kot subjekte svojega diskurza. Koncept fetišizma samo delno pripomore k razumevanju tega mehanizma, potem pa vpelje temo spolne razlike za reprezentacijo na način, ki še ni bil dokončno razrešen. Upam, da je jasno, kako to „fiksiranje“ subjekta ni preprosto isto kot ideologija — če ideologijo razumemo zgolj kot sprejeto zavest ali napačno razumevanje realnih razmerij subjektivnosti. Dejansko mora namreč priti do problemov, če „fiksirano“ subjektivnost razumemo zgolj kot napačno pozicijo, kar naj bi impliciralo, da je „nefiksirana“ pozicija politično pravilna, in še posebej, če „fiksiranost“ razumemo kot imaginarno polje. Kaj je potemtakem „nefiksirano“? Je simbolno, ali nekaj, kar je pred imaginarnim? Julija Kristeva je v svojem delu obširno povzela temo „nečesa vmesnega“ in je uporabila pojem semiotične *chora*, da bi v imaginarnem ali, bolje, neke v njegovi bližini, locirala upor do umeščanja, ki ga implicira simbolno. Vendar je Kristeva poudarila, da to ni preprosto spodkopavanje simbolnega ali nujno „nekaž dobrega“. Poskuse, da bi si pojem privzeli za politični projekt opozicije proti osrednjim ali gospodujočim formam, je odmislija že Kristeva, Jacqueline Rose pa je zatrdila, da je takšno privzemanje antiteično konceptu samemu.

„Brž, ko poskusimo izvleči podobo ženskosti iz prisilnega jopiča simbolnih form, pademo naravnost v esencializem in prvenstvo semiotičnega, ki je eden najbolj problematičnih aspektov Kristevinega dela. In brž ko poskušamo napraviti iz semiotičnega podlago za politično identiteto, obrnemo ta koncept od znotraj navzven, saj je bil zasnovan prav kot kritika identitete same. Ni politike brez identitete, ki se ne prime za besedo.“ (Julia Kristeva — Take Two, v Sexuality in the Field of Vision, London, 1986).

Ko pa psihoanaliza ni več prisiljena v opisovanje slabega objekta ideologije, je odpravljen tudi problem najdenja „drugega“ mesta ideologije. Raje bi trdila, da moramo preiskati specifično delo posameznega filma in načine, na katere postavlja ali, bolje, „giblje“ gledalca-subjekta med imaginarnimi in simbolnimi relacijami subjektivnosti, želje, in prek njih.

Lacan v svojem delu postavlja simbolno na dva navidežno nasprotna načina. Na eni strani pomeni vzpon v področje družbenega, v terminih vladavine Zakona, imena-očeta, družbenih relacij in pravil, ki jih urejajo, in še posebej prepovedi incesta, prepovedi, ki s tem, ko zagotovi cirkulacijo in menjavo žensk, vzpostavi sorodstvena razmerja in inavgurira kulturo. Kakor smo že

prej opomnili, to implicira fiksiranje subjekta. Na drugi strani pa se vpeljava simbolnega in interveniranje očeta kot tretjega člena v diadičnem imaginarnem razmerju med materjo in otrokom, reprezentira kot prelom:

„Pojav očeta v dualnem razmerju matere in otroka vpelje simbolno in s tem prelom z imaginarnim; odpre manko; zlomi polnost zrcala; požene željo; in uvede Zakon (prepoved incesta), ki temelji na izključitvi in razliki. Vpeljava simbolnega omogoči govoriči, da deluje kot zapopadene opozicije in razlike.“ (Colin McCabe v uvodu k Metzovi študiji „Imaginarni označevalec“, Screen, 1985, št. 2).

Tudi Stephen Heath je gibanje med imaginarnim in simbolnim opisal kot prelom, ki vsebuje

„a) imaginarno relacijo z objektom, ki v prepovedi kot spominu-spektaklu proizvaža figure izpolnitve želje, reprezentacijo enotnosti in enotnost reprezentacije; b) simbolno produkcijo objekta kot zgubljenega, minulega v odprti vrzeli sedanjosti, v kroženju-poteku filma, „smrt na delu“ ('la mort au travail' — fraza, ki si jo je Straub sposodil od Cocteauja); a) je negacija subjekta izjavljanja v simbolnem; b) je zguba želje.“ (Screen, 1976/77, št. 4).

Simbolnega ne moremo preprosto enačiti z jezikom ali družbenim, ampak se mora nanašati na tista razmerja, tiste strukture, ki od subjekta zahtevajo, da svoje želje podredi zakonu, redu, ki je konstruiran zunaj njega — red Drugega (Kristeva piše, da je „simbolno — in torej sintaksa in vse lingvistične kategorije — družbeni učinek razmerja do Drugega“ *Revolution in Poetic Language*). Ime-očeta konstituira figura zakona kot simbolne funkcije in torej ni nikoli realni oče kot objekt realnih družinskih razmerij ali narcisističnih identifikacij.

Področje simbolnega ni zgolj simbolizacija kot taka (četudi jo vsebuje), ampak je simbolizacija razmerja do želje kot razmerja manka, manjkavosti, kastracije. Film predstavlja uprizoritev želje in s tem *zgore (move)*, kot poudarja Heath) gledalca. To ne more biti proizvedeno s preprosto narativno rešitvijo za like v filmu, t.j. rešitvijo, ki vsebuje sprejem zakona — kakor to, na primer, opisuje Bellour v svoji analizi Hitchcockovega filma *North by Northwest* in vlogi Thornhilla kot ojdipovskega potovanja. Film vsebuje fantazmo zrušenja slabega očeta in ugrabitve ženske slabemu očetu, kar pa omogoči dobri oče. To pa ne vključuje odgovodi nobenemu drugemu objektu, materi. Treba pa je pokazati še več, namreč kako lahko film konstituira to simbolno narativno rešitev kot simbolno razmerje za gledalca zunaj filma. Menim, da tukaj ne bo določujoča zgolj reprezentacija ali priznanje manka, ne samo izguba objekta ljubezni ali objekta zahteve po ljubezni, ampak sprejetje dejstva, da ta objekt nikoli ni bil in nikoli ne bo mogel biti posedovan. Sprejete torej, ne *frustrirane* želje ali zahteve — ki bi bila imaginarna — po odtegnjenemu objektu želje, ampak simbolno sprejetje kastracije kot nemožnosti izpolnitve zahteve, želje po materi ali, bolje, po *falici* materi. Nič več od tega, seveda, kot neposredno reprezentira vsebina filma. Tu gre prej za tisto, kar izpada iz zgodbe, kar nastane kot eksces, nekaj drugega in nekaj več, ki neka ne najde svojega mesta v filmu in raje najde svoje mesto pri gledalcu. Vsaj v nekaterih filmih — denimo, v filmih Samuela Fullerja — je proizvedeno kot rezultat dialektičnega razmerja med identifikacijo in „potujitvijo“ v Brechtovem pomenu, kot nekaj, kar „zgane“ gledalca za nekoliko daljši čas kot traja film, toliko kolikor proces vključuje zunanost filma, kot tretji člen, kot gledalčevo edino zatočišče v razmerju z nerazrešljivimi paradoksi, ki so prezentirani. To ni zgolj premik od kraja imaginarnega subjekta identifikacije znotraj filma h kraju subjekta, simbolne zunanosti filma (in torej polne sebi — prisotnosti), ampak sprožitev gibanja v samem gledalcu ali gledalki, gibanja k razreševanju narativnega paradoksa, kar pa je tudi priznanje radikalne drugosti, nemožnosti objekta želje.

ELISABETH COWIE
PREVEDLA ŠTEFAN VEVAR
IN ERVIN HLADNIK-MILHARČIČ

² glej npr. Bellourjev spis „Enoncer“ v *Analyse du film* ali intervju z njim v Camera Obscura

³ L. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, Screen, vol. 16., št. 3, 1975.

⁴ M. A. Doane, „Film and the Masquerade“, Screen, 1982, št. 3/4, in „Caught in Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence“, Enclitic, vol. 5, št. 2.