

EKOLOCIRANJE SPEKTATORJA V DOBI RAZISKAV OBČINSTVA

NEGOTOV POLOŽAJ SODOBNE FILMSKE VEDE KOT AKADEMSKE DISCIPLINE, ZAZNAMOVANE S TOGOSTJO IN NEPRIPRAVLJENOSTJO PRILAGODITI SE AKTUALNIM DRUŽBENIM SPREMEMBAM, SE ODRAŽA TUDI V TEŽAVAH PRI NJENEM UMEŠČANJU V INSTITUCIONALNE OKVIRE. NARCISISTIČNO-EHOVSKI MODEL SPEKTATORJA V TEM KONTEKSTU VSTOPA KOT POTENCIALNA REŠITEV KONCEPTUALNE ZAGATE, V KATERI SE JE ZNAŠLA KLASIČNA, NA PSIHOANALIZI TEMELJEČA FILMSKA TEORIJA.

POLONA PETEK

V uvodnem besedilu k pričujoči seriji esejev o filmski teoriji sem zastavila vprašanje, ali bodo gledalci, občinstva in družbeno-politično-ekonomski konteksti, ki so v zadnjih nekaj desetletjih povsem zasenčili koncept spektatorja, pokopali filmsko vedo kot avtonomno, institucionalizirano akademsko disciplino. Vprašanje ni bilo retorično, kajti mnenja o usodi te discipline ostajajo deljena. Ponekod katedre za filmske študije šele ustanavljajo, drugod, zlasti v anglofonem zahodnem svetu, pa filmsko vedo čedalje pogosteje poučujejo druge humanistične discipline; te so s svojim metodološkim repertoarjem, ki poudarja nujnost empiričnih raziskav, zaenkrat bolj uglašene s (kapitalističnim) duhom časa in s tem, kako se vanj vklaplja film. A celo filmski teoretiki, ki prisegajo na upravičenost in utemeljenost filmske vede kot avtonomne discipline – in ob tem ugotavljajo, da bo disciplina morala posodobiti svoje konceptualne okvire in analitska orodja, da bodo le-ta primerna ne le za estetsko, psihološko in/ali ideološko analizo tekstualne konstrukcije spektatorja, temveč tudi za etnografske oziroma empirične raziskave občinstva in družbene vloge filma –, priznavajo, da se tovrstni premiki v filmski vedi, na žalost in v škodo disciplini, uveljavljajo sila težka in prepočas. Eden od vzrokov za ta odpor je prav dejstvo, da so se nove smernice v raziskavah filma v veliki meri izoblikovale zunaj okvirov tradicionalne

filmske vede in pogosto brez vsakršnega truda, da bi s klasičnimi metodami filmske vede vzpostavile konstruktiven dialog. Ravno nasprotno; komunikologi, sociologi kulture in drugi strokovnjaki, ki so bistveno zaznamovali trenutno prevladujočo metodologijo na področju raziskav filma, svojo intervencijo pogosto utemeljujejo prav z eksplicitnimi namigi na zastarelost metodološkega aparata filmske vede in le redko kdo meni, da »je kompleksnost ugodja v filmu mogoče popolnoma razumeti le s kombinacijo teoretizacij psiholoških razsežnosti filmskega spektatorstva in družbenih analiz«.¹ Pri uveljavljenih filmskih strokovnjakih pa je odsotnost povabila k interdisciplinarnemu dialogu aktivirala nekakšen obrambni mehanizem, ki se kaže v krčevitem oklepanju tradicionalnih metod brez poglobljenjega razmisleka o potrebnosti njihove posodobitve.

Povedano drugače, enega od vzrokov za krizo v filmski vedi lahko identificiramo v dejstvu, da se je premik od spektatorja h gledalcem oziroma občinstvu zgodil na fronti, ki ne sodi v okvir filmske vede v klasičnem pomenu besede, in da se je zgodil brez revizije spektatorja oziroma brez poskusa, da bi med paradigmama spektatorja in gledalca oziroma občinstva vzpostavili produktiven interdisciplinarni neksus, ki bi potrdil uporabnost tako novejših pristopov drugih disciplin kot tudi tradicionalnih konceptov filmske vede ter demonstriral nujnost njihovega povezovanja.

Poti do tovrstnega neksusa je zagotovo več. V nadaljevanju tega eseja bom očrtala tisto, ki za izhodišče vzame prav klasično filmsko teorijo, torej pot, na kateri se znova znajdemo v mitoloških vodah, kjer so navdih za svojo konceptualizacijo spektatorja našli psihoanalitsko informirani filmski teoretiki.

Kot je pojasnil esej »Narcis in Ojdip gresta v kino« v drugi številki lanskega *Ekrana* (april-maj 2008), je psihoanalitska interpretacija mitoloških zgodb o Narcisu in Ojdipu navdihnili teoretike tako imenovane filmskega aparata, ki so ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja skušali pojasniti odnos med gledalcem in filmskim platnom. Ti pisci so izoblikovali pojem spektatorja kot pozicije, ki naj bi jo s pomočjo primarne identifikacije zavzel gledalec, ki se kot Ovidov Narcis zaljubi v svoj odsev na filmskem platnu, za razlago ugodja ob gledanju filmov, ki je posledica sekundarne identifikacije, pa so teoretiki filmskega aparata – znova po vzoru psihoanalitske razlage formacije subjekta oziroma vstopa v tako imenovani simbolni red – posegli po zgodbi o Ojdipu. V nasprotju s teoretiki, ki že nekaj desetletij dokazujejo, da je spektatorstvo falocentričen in heteronormativen pojem, ki ne dopušča nikakršne demografske fleksibilnosti, ki ne more pojasniti različnih odzivov raznolikih občinstev in ki ga je zato treba opustiti, trdim, da omenjena kritika ustrezno oceni zgolj omenjeni narcisistično-ojdipovski model spekta-



Flirt

torstva. To pa ne pomeni, da je spektator *per se* nujno neuporaben ali zastarel pojem. Če znova, a drugače, preberemo Ovidovo zgodbo in opustimo interpolacijo ojdipovskega mita, lahko formuliramo tudi povsem drugačno teoretizacijo spektatorske pozicije, ki ne le omogoča, temveč celo zahteva dopolnjevanje z empiričnimi metodami.²

Nekoč je živela gorska nimfa Eho. Vsi so jo poznali kot odlično pripovedovalko zgodb in Jupiter, prešušni vladar bogov, je dekle pogosto naprosil, naj s svojo umetnostjo zamoti njegovo ženo Junono, da ne bi opazila moževega skakanja čez plot. Toda Junona je navsezadnje vendarle spregledala, kaj se dogaja, in preklela Eho. Dekle odtlej ni več moglo niti pripovedovati zgodb niti sprožiti pogovora, temveč je lahko le še ponavljalo besede drugih. Ko je tako utišana Eho nekega dne hodila po gozdu, je ugledala Narcisa in se, tako kot vsi drugi pred njo, takoj zaljubila vanj. Toda tega mu ni mogla povedati, zato ga je zasledovala na njegovih pohodih in čakala, da jo prvi ogovori on. Narcis je začutil, da ga nekdo opazuje, in zaklical: »Pokaži se, pridi k meni!« In Eho se mu je presrečna približala z razprtimi rokami in odvrnila: »Pridi k meni!« A ko jo je mladenič zagledal, je odskočil in kriknil: »Stran! Raje umrem, kot pa da se ti prepustim!« Osramočena nimfa je žalostno jeknila: »... se ti prepustim ...« in se znova skrila med drevesi. Toda njena

ljubezen ni usahnila; še naprej je spremljala Narcisa in usihala od žalosti, dokler se njeno telo ni razblinilo in ostal je le odmev.

Čez nekaj dni je Narcisa pot zanesla mimo ribnika, in ko se je ustavil, da bi si potešil žejo, je na gladini ugledal prelepo prikazen ter se zaljubil vanjo. Dan za dnem se je vračal k ribniku in se spogledoval s skriv-

Dejstvo, da Eho do srede osemdesetih let prejšnjega stoletja ne omenja niti ena psihoanalitska študija, je naravnost šokantno, če pomislimo, da Ovidova nimfa perfektno ponazori lakanovsko tezo o decentraliziranosti subjekta, ki ne govori, temveč 'je govorjen'.

nostnim lepotcem. Narcis je bil presrečen; neznanec ga zagotovo ljubi, saj mu vztrajno vrača nasmeh in ga vabi v svoj objem. A zakaj se mu ne pridruži? Zakaj mu nikoli ne odgovori? Ob tej misli je mladeniča obšlo usodno spoznanje: »Seveda! Kaj sem le mislil! Moj nemi ljubimec ni nič drugega kot moj odsev. Moj dragi

... sem jaz!« A Narcisa to ni odvrnilo. Še naprej se je vračal k ribniku in hrepeneče opazoval svojega nedosegljivega izbranca, dokler ga ni strast popolnoma izčrpala. Ko so se ob ribniku zbrale vodne nimfe, da bi ga prepričale, naj se vrne domov, jih je namesto mladeniča pričakal le prelep rumen cvet. Nimfam, ki so objokovale Narcisovo usodo, se je s svojim odmevom pridružila tudi Eho.

Vrsta avtorjev je opozorila, da psihoanalitsko tezo – Narcisova zgodba se ne zaključi z mladeničevo metamorfozo v cvetlico, temveč s »smrtjo«, torej s potlačitvijo, ki Narcisa potisne v nezavedno, na njegovo mesto pa stopi Ojdip, ki nato postane subjekt, ko razreši oziroma potlači kastracijski kompleks – temeljno zaznamuje patriarhalna ideologija.³ Posledica tega je tudi, da so psihoanalitiki in njihovi nasledniki na področju filmske vede spregledali osrednjo vlogo, ki jo v Narcisovi zgodbi odigra ženska. To ni presenetljivo le zato, ker se Narcis zave, da njegov odsev ni avtonomen subjekt, temveč zgolj njegova lastna reprezentacija, ker ga je pred tem srečanje z Eho poučilo, da Drugi govori. Dejstvo, da Eho do srede osemdesetih let prejšnjega stoletja ne omenja niti ena psihoanalitska študija, je naravnost šokantno, če pomislimo, da Ovidova nimfa perfektno ponazori lakanovsko tezo o decentraliziranosti subjekta, ki ne govori, temveč »je govorjen«. ⁴ Tovrstno interpretacijo ženskega lika v antični zgodbi so ponudili šele postmoderni avtorji, katerih delo je zaznamovala Derridajeva metoda dekonstrukcije.⁵ Claire Nouvet je tako demonstrirala, da je v luči Lacanove teoretizacije formacije subjekta Ovidovo zgodbo mogoče brati ne le kot prvo, narcistično oziroma imaginarno etapo posameznikovega psihosocialnega razvoja; če interpretacija upošteva tudi vlogo ženskega lika, vidimo, da antična zgodba ponazori formacijo subjekta v celoti. Eho uteleša socializirani in torej govoreči, decentralizirani subjekt, kakršen bo postal tudi Narcis, čigar tranzicija skozi ojdipovski kompleks torej ni nujnost, temveč historično in kulturno, patriarhalno pogojena opcija. Narcis, ki ob ribniku spozna, da je govor tisto, kar iz posameznika naredi subjekt v simbolnem redu, ima tako na voljo dve možnosti: ojdipovska pot zahteva potlačitev narcisizma in v zameno ponuja iluzijo avtonomnosti govorečega subjekta moderne dobe (subjekt govori); postmoderni model, ki ga uteleša Eho, pa razgali prav to iluzijo in posamezniku omogoči, da do simbolnega reda zavzame pristnejši, četudi na prvi pogled manj suveren položaj (subjekt je govorjen).

Slednja ugotovitev je vzrok, da tudi teoretiki, ki jih je v antičnem mitu najbolj fascinirala Eho, niso našli poti do branja, ki bi Ovidovo nimfo razumelo v bolj pozitivni luči. Po njihovem mnenju odmev, temeljni oziroma edini modus nimfinega govora po Junoninem prekletstvu, ne more biti vir emancipacije oziroma politične moči, kajti postmoderni, »ehovski« subjekt navsezadnje artikulira zgolj tisto, kar mu – v



Flirt

antičnem primeru povsem dobesedno – polaga v usta Drugi. Kar pa so ti avtorji spregledali, je dejstvo, da je Eho vendarle na voljo izjemno učinkovito orodje, s katerim ženski lik v antični zgodbi zase uspešno terja suverenost, čeprav njen položaj v simbolnem redu še vedno ustreza Lacanovemu razumevanju decentraliziranega oziroma odtujenega subjekta. Eho ni niti avtonomen, re-centraliziran subjekt, niti ne živi v zabli, da je takšen simbolni položaj mogoč; vir njene diskurzivne moči je dejstvo, da ima Eho izbiro, kaj od tistega, kar ji v usta polaga Drugi, bo ponovila. Eho mora sprejeti govor Drugega, če hoče postati socializirani subjekt, toda lahko ga tudi »cenzurira« in s tem spremeni oziroma prilagodi. Govora Drugega ji torej ni treba privzeti v smislu totalne diskurzivne podredi-

tve oziroma nemoči. To najlepše ponazori prav nimfin odgovor Narcisu (»... se ti prepustim,« kar ustrezno izrazi dekletova občutja, in ne: »Stran! Raje umrem, kot pa da se ti prepustim,« kar bi bila laž). Njen odgovor je zagotovo žalosten, a tudi resničen in suveren.

Ovidovo dikcijo, da gre pri prekletstvu, ki sta ga deležna tako Narcis kot Eho, za kazen, je torej treba razumeti na bolj specifičen in metaforičen način. Okleščeni govor, s kakršnim se izraža Eho, se lahko zdi kazen zgolj modernemu subjektu, ki verjame v možnost lastne diskurzivne avtonomnosti in centraliziranosti, zato je pomembno, da je vloga tako omejenega govornika v antični zgodbi pripadla ženski, ki ji je v patriarhalnem simbolnem redu vedno oddeljena vloga pasivnega objekta. Narcis pa ni »kaznovan« zato,

ker ne zna vrniti ljubezni, temveč zato, ker njegov izbor ljubljene osebe sugerira homoerotično željo in, po usodnem spoznanju ob ribniku, homoerotično osnovo posameznikove identitete, ki prav tako razkriva odstop od falocentrične heteronormativnosti.

Postmoderni model subjekta formacijo tega simbola položaja torej razume kot tranzicijo od Narcisa k Eho oziroma, natančneje, kot oscilacijo med protagonistoma antičnega mita, kajti v tem primeru do potlačitve narcisizma ne pride. Narcisova ljubezen do lastne reprezentacije, ki kljub spoznanju, da gre v odsevu prav za to, ne usahne, je nujna, da ehovski subjekt sprejme dejstvo, da sta diskurzivna decentraliziranost in alienacija neizogibni razsežnosti socializacije. Ta model je fleksibilnejši od narcisistično-ojdipovskega

modela, ker ni ne falocentričen oziroma mizoginiščen ne homofobičen. Za filmskega teoretika, ki želi rehabilitirati koncept spektatorja, pa je najzanimivejši moment antične zgodbe trenutke, ko Eho kot telo izgine in ostane zgolj njen glas. Medtem ko so avtorji, kot je John Brenkman, po analogiji s psihoanalitskimi interpretacijami Narcisove metamorfoze ta moment tolmačili kot nimfino »smrt«, sama predlagam, da je raztelesenje Ovidove protagonistke mogoče interpretirati na manj morbiden in precej bolj produktiven način. Dejstvo, da se Eho v sklepnem prizoru znova pojavi v Ovidovi pripovedi, toda njena navzočnost je zdaj zgolj diskurzivna, ta model subjekta oziroma spektatorja osvobodi togosti in normativnosti, ki sta temeljno zaznamovali lakanovski subjekt. Eho je zares zgolj simbolni položaj, in kot takšnega ga lahko zavzame vsak posameznik oziroma posameznica ne glede na spol, seksualne preference, barvo polti in druge razsežnosti identitete, prav slednje v kombinaciji s posameznikovim konkretnim družbeno-kulturnim kontekstom in izkustvom pa odločajo o tem, kako bo narcisistično-ehovski subjekt cenzuriral oziroma uporabil govor Drugega.

S stališča aplikacije v filmski vedi ta paradigma torej ohrani na Narcisu temelječo razlago primarne identifikacije s perspektivo, ki jo gledalcu v estetsko-formalnem smislu ponudi film, njena ehovska dimenzija pa ponudi teoretsko osnovo za razumevanje in izhodišče za empirično raziskovanje odstopov od preferirane interpretacije konkretnega filma. Gledalcem kot narcisistično-ehovskim spektatorjem tako noben film ni ne semantično ne izkustveno nedostopen, seveda pa jim je glede na specifičnost njihovih identitet in izkustev lahko bolj ali manj tuj. Tekstualna analiza, s pomočjo katere je mogoče razumeti konstrukcijo spektatorskega položaja, ki je istoveten s preferirano interpretacijo besedila, in identificirati momente, kjer se aktivira ehovsko distanciranje od dominantnega branja, je torej še vedno potrebno orodje filmske vede; toda njene izsledke, če naj bi razumeli družbeno vlogo filmov, je treba nato dopolniti z empirično raziskavo tega, kako se na neki film in ponujeno preferirano branje odzivajo specifična občinstva.

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja je kanadski avantgardni filmski režiser Hal Hartley posnel film *Flirt* (1995, ZDA/Nemčija/Japonska), ki perfektno ponazori zgoraj opisani model spektatorstva. Film je razdeljen na tri poglavja, ki se odvijajo na treh različnih prizoriščih. V prvem delu spremljamo Billa (Bill Sage), ki se skuša odločiti, ali naj sledi svojemu dekletu Emily (Parker Posey) v Pariz, kjer jo čaka moški, ki se želi poročiti z njo, ali naj ostane v New Yorku in nadaljuje afero z Margareth, ženo svojega prijatelja Walterja (Martin Donovan). Zgodba se verjetno marsikomu ne zdi nič posebnega in za marsikaterega gledalca so tudi protagonisti verjetno povsem običajni, »nevtralni« ljudje. Ko pa se začne drugo poglavje,

tokrat v Berlinu, in opazimo, da sta identična ne le ljubezenski zaplet, temveč tudi dialog, pač pa so precej drugačni berlinski protagonisti, vsak gledalec verjetno skuša osmisлити razlike med karakterji v posamezni epizodi. Tudi berlinski prekušnik je moški, toda tokrat gre za temnopoltega geja, ki izbira med dvema svetlopoltoma partnerjema, homoseksualnim Johanom (Dominik Bender), ki ga v Ameriko vabi drug ljubimec, in biseksualnim Wernerjem (Jakob Klaflke), ki živi v Berlinu in je poročen z Greto (Geno Lechner). Tretja epizoda se odvija v Tokiu, kjer balerina Miho (Miho Nikaido) izbira med svojim ameriškim fantom, filmarjem Halom (Hal Hartley), in japonskim ljubimcem, baletnim režiserjem Ozujem (Toshizo Fujisawa), ki je poročen s plesalko Yuki (Chikako Hara). Scenarij je torej tudi tokrat enak, prav tako dialog, protagoniste pa, tako kot v prvem delu, povezuje heteroseksualna želja.

Druga in tretja epizoda *Flirta* torej retrospektivno denaturalizirata patriarhalno (heteronormativno) zahodno (svetlopolto) normo, ki jo uprizarja newyorški del, čigar preferirano branje je zato najbližje narcisistično-ojdipovskemu modelu spektatorja. Z replikacijo oziroma »odmevanjem« scenarija in zlasti dialoga

Flirt s svojo ehovsko strukturo gledalcem torej onemogoči, da bi se nekritično, brez vsakršne distance identificirali s katerim koli karakterjem, kar je seveda mehanizem, s pomočjo katerega se vzpostavlja narcisistično-ojdipovski spektator.

pa je normativnost takšnega spektatorja enkrat za vselej negirana. V strukturnem pogledu je *Flirt* utelešenje oziroma uprizoritev Eho, hkrati pa film tudi svoje gledalce interpelira kot narcisistično-ehovske spektatorje. Povedano drugače, narcisistična dimenzija gledalskega doživljanja ob Hartleyjevem filmu gledalcem omogoči, da vstopijo v pripoved posamezne epizode, ehovska razsežnost pa se, kot bi lahko pokazala empirična analiza, za različne gledalce aktivira v različnih trenutkih.

Če za razlago te trditve namesto konkretnih empiričnih izsledkov ponudimo špekulacijo, bi lahko dejali, da je prva epizoda past za belega heteroseksualca, ki bi ga podobnost s protagonisti lahko zavedla v zmoto o lastni diskurzivni avtonomnosti in centraliziranosti. Z drugo in tretjo epizodo, ki ob uporabi identičnega dialoga poudarita spolno in kulturno drugačnost, pa takšen gledalec hočeš nočeš dojame decentraliziranost simbolizacije. Za temnopoltega geja je izkušnja

ob gledanju *Flirta* verjetno precej drugačna. Medtem ko mu prva epizoda ponuja vpogled v zgodbo, ki jo napaja seksualna želja, ki je drugačna od njegove lastne, in katere protagonisti se od njega razlikujejo tudi v rasnem pogledu, mu druga epizoda ponudi podoben, ki je bližja njegovemu lastnemu odsevu. Toda ker se berlinski del odvije šele po newyorški epizodi, je verjetnost, da bo ta del temnopoltega geja zapeljal v iluzijo o simbolni centraliziranosti, manjša, dokončno pa to možnost razveljavi tretja repeticijska scenarija in dialoga v Tokiu, kjer vlogo osrednjega lika prevzame ženska. *Flirt* s svojo ehovsko strukturo gledalcem torej onemogoči, da bi se nekritično, brez vsakršne distance identificirali s katerim koli karakterjem, kar je seveda mehanizem, s pomočjo katerega se vzpostavlja narcisistično-ojdipovski spektator. Ob *Flirtu* vsak gledalec, hočeš nočeš, izkusi ehovsko ozaveščenost o decentraliziranosti in alienaciji subjekta v simbolnem redu, se pa seveda ta ozaveščenost pojavi za različne gledalce ob različnih trenutkih in iz različnih razlogov.

Namesto zaključka naj se spet vrnem k uvodnemu vprašanju in tokrat ponudim nedvoumen odgovor. Ali bodo gledalci, občinstva in družbeno-politično-ekonomski konteksti, ki so v zadnjih nekaj desetletjih povsem zasenčili koncept spektatorja, pokopali filmsko vedo kot avtonomno, institucionalizirano akademsko disciplino? To nikakor ni nujno, če bodo filmski teoretiki na zgoraj opisani ali podoben način posodobili klasična orodja filmske vede in vzpostavili produktiven interdisciplinarni neksus z novjšimi, empirično naravnanimi pristopi, ki so jih v preteklih nekaj desetletjih razvili strokovnjaki z drugih humanističnih področij. Ob vzpostavitvi takšnega neksusa bo tudi filmska veda lahko ujela korak s časom in bolje razumela kulturno, ekonomsko in politično vlogo filma v sodobni družbi.

- [1] Jackie Stacey, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship* (London in New York: Routledge, 1994, str. 33, prev. Polona Petek, poudarek dodan).
- [2] Model spektatorstva, ki ga ponuja pričujoči esej, je podrobno obdelan v moji monografiji *Echo and Narcissus: Echolocating the spectator in the age of audience research* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008).
- [3] Glej, na primer, Hélène Cixous, *Fiction and its phantoms* (*New Literary History*, št. 7, 1976, str. 525–48) in Jane Marie Todd, *The veiled woman in Freud's Das Unheimliche* (*Signs*, let. 11, št. 3, 1986, str. 519–28).
- [4] Lacan je omenjeno tezo najeksplicitneje razvil v svojem eseu *Funkcija in polje govora in govorice v psihoanalizi* (*The function and field of speech and language in psychoanalysis*, v: *Écrits: A selection*, New York: Norton, 1977, str. 31–106).
- [5] Glej John Brenkman, *Narcissus in the text* (*Georgia Review*, št. 30, 1976, str. 293–327), Claire Nouvet, *An impossible response* (*Yale French Studies*, št. 79, 1991, str. 103–34) in Gayatri Chakravorty Spivak, *Echo+women and narcissism* (*New Literary History*, let. 24, št. 1, 1993, str. 17–44).