

revija za film in televizijo

okan

številki 9 in 10, vol. 8 (letnik XX) 1983/cena 120 din



BOJAN BASKAR
RAYMOND BELLOUR
PASCAL BONITZER
MICHEL CHION
SILVAN FURLAN
TOMISLAV GAVRIČ
BOJAN KAVČIČ
BOGDAN LEŠNIK
RASTKO MOČMAH
BERNARD NEŽMAH
BRACO ROTAR
JEAN LOUIS SCHEFFER
MAJDA ŠIRCA
MARCEL ŠTEFANČIČ, JR.
DARKO ŠTRAJN
ZDENKO VRDLOVEC

številka 12, 1983 (238, letnik XXI)

problem

1 UVODNIK

Za krepitev bilateralnih odnosov

- 2 Objekt
3 Označevalec

Jean-Louis Schefer
Rastko Močnik

7 PREVODI

- 11 Oglašalo
Glasovna vez
16 Hitchcockovski suspenz
21 Sistem nekega fragmenta

Michel Chion
Michel Chion
Pascal Bonitzer
Raymond Bellour

36 INTERVJU

Jean-Louis Schefer: Navadni človek

Rastko Močnik

PRISPEVKI K MATERIALISTIČNI TEORIJI ROKODELSTVA IN TEHNIKE

- 39 De lumine et de visione (Prolegomena za teorijo videnja)
61 O položaju kinematografije v zgodovini idej
66 V ogledalu časa (Vpeljava avdiovizualnih medijev in psihoanalize med slovenske množice)
72 O Cerkvi v kinu
78 Sledovi zavezujejo (da jim sledimo)
87 Filmsko realno/imaginarno
83 »Soja« western (Bruce Lee in filmi borilnih veščin)
Delo sanj in fantazija v filmu

Braco Rotar
Rastko Močnik
Bojan Kavčič
Bojan Baskar
Bogdan Lešnik
Darko Štrajn
Majda Širca
Tomislav Gavrić

»KROŽKI«

- 90 **Mojster in Margareta in Kmalu bo konec sveta**
ali o tem, kdo kliče hudiča in zakaj je zmerom vmešana ženska, ki po naključju ni podeželska učiteljica
96 **Carstvo čutil** ali o čutnem sijaju ideje

ASINARIA

- 101 In memoriam John Weissmüller
102 The Craft of Murder
104 Naš človek Bond
105 Star Dust
106 Žvižg v dvorani

R. M.
Ana-Liza Habič
Marcel Štefančič, jr.
R. M.
Bernard Nežmah

PRILOGA | EKRANOVA KNJIŽNICA: FILMSKI POJMI

- 21 Glas/Zdenko Vrdlovec
31 Glasbena komedija/Silvan Furlan

na zadnji strani ovitka:

Vertigo, režija Alfred Hitchcock, 1958

Za krepitev bilateralnih odnosov

Pričujoča skupna številka je plod toplega bratskega sodelovanja dveh revij in predstavlja nadaljnji pomembni korak h krepitvi dolgotrajnih in tradicionalno dobrih bilateralnih odnosov, ki so se seveda odvijali na podlagi nevmešavanja v notranje zadeve, vzajemnega spoštovanja integritete in pravice do lastne poti v izgradnji uredniške politike. V tem sodelovanju so bili doseženi že bogati uspehi, vendar nas to nikakor ne sme uspravati ali premamiti, da bi počivali na lahorikah, temveč si moramo prizadevati še za nadaljnje izboljšanje in za doseg novih skupnih ciljev in nalog, ki jih postavlja pred nas prihodnost. Če se namreč nočemo zmotiti v uredniški politiki, ne smemo gledati nazaj, ampak naprej, ne smemo se le ozirati v preteklost, temveč se moramo orientirati na novo, na tisto, kar prihaja. Seveda so bile na poti dolgoletnega sodelovanja tudi težave, tako objektivne kot subjektivne narave, in zavedati se moramo, da nas čakajo tudi v bodoče, saj so take težave popolnoma normalna posledica in nujni sestavni del protislovij naglega in strmega razvoja, skokovitega napredka obeh revij v zadnjem srednjeročnem obdobju. Vendar je bistveno, da si pred težavami nikoli ne smemo zatiskati oči, temveč je treba o njih vselej odkrito spregovoriti in jih premostiti z odločnimi ukrepi. V bodoče bo treba tudi bolj kot doslej angažirati vse sile za razvoj strategije opiranja na lastne sile, za razvijanje lastnih skritih potencialov in ne smemo se več zanašati, da bo pomoč prišla od drugod. V naslednjem srednjeročnem obdobju bo treba resno razmisliti o novih oblikah sodelovanja in izdelati predlog osnutka in skladu s potrebami in možnostmi obeh revij ter smernicami za daljnoročni razvoj. Posebno pozornost pa bo treba posvetiti predvsem dvostranskim vprašanjem, ki zanimajo obe strani.

Izdelava teorije filma, ki jo prinaša pričujoči skupni zvezek, pomeni tudi nadaljnji korak pri razširitvi tez dialektičnega materializma na posebno področje filma, pri uporabi teh tez na pojavih filmske produkcije in proučevanju njene zgodovine.

Vsaj na kratko in v skopih orisih bi želeli opozoriti na nekaj prispevkov, ki odpirajo nove vidike filmske problematike in z izvirnimi teoretskimi posegi predstavljajo pravo prevetritev tega področja. Razprava Braca Rotarja »De lumine et de visione« (Prolegomena za teorijo videnja) obravnava mit o Pygmalionu in z njim povezan pojem umetniške kreativnosti. Avtor dokazuje, da imata tako pojem kakor mit svojo zgodovino, ki je v umetnostni ideologiji 19. stoletja potlačena. Kreacija je koncept iz humanistične teorije umetnosti, ki je zvezan s problematiko upodabljanja in invencije; Pygmalionov mit pa je del arhaične Afrodite mitologije, ki ga je Ovidij v *Metamorfozah* literarno predelal. Oboje, kreacija in Pygmalionov mit, je zvezano s problematiko oživiljanja neživega in s problematiko videza in bistva. Mitološke Afrodite metamorfoze, metamorfotično veselje neoplatonizma XVI. stoletja in kartezijanska mehanična anatomija so tri solucije problems animacije neživega, vse tri implicirajo neko določeno teorijo pogleda in vizije, ki je hkrati teorija metamorfoze in prokreacije. Z analizo Afrodite mitologije, humanističnega in kartezijanskega pojmovnega vesolja se pokaže tisto, kar ideologija kreativnosti od romantizma naprej prikriva: problematiko imitacije na dveh ravneh – kot reprodukcijo narave in kot prokreacijo; mesto subjekta v konceptualizaciji vesolja, podoba kot posredovalno instanco in hkrati kot nepresojen zaslon, ločitev objekta. Kreacija, ki jo postromantična umetnostna ideologija prikazuje kot dejanje subjektive suverenosti, se izkaže za prisilno dejanje, za ponovitev ločitve, za imaginarno reprodukcijo kastracijske situacije, v kateri je grozeča intervencija Drugega intervencija (zavistnega) drugega spola.

V tekstu »O položaju kinematografije v zgodovini idej« Rastko Močnik obravnava kinematografijo kot primer »umetnostne rabe stroja«. Kinematografsko umetnost pojasnjuje kot pomemben prelom v tradiciji, ki sega tja do egiptovskih »govorečih kipov« in doseže enega izmed svojih viškov v avtomatih iz 17. in 18. stoletja. V tradicionalni »umetnostni« rabi strojev je ideološka zahteva močno presegala ideološki potencial tehnologij, medtem ko kinematografska tehnologija obrne to razmerje in je zato ena izmed prvih umetnostnih strojnih tehnologij, ki je sposobna, da generira svojo lastno ideologijo. V nadaljevanju pisec proučuje specifičnost ideološke interpelacije, kakor se dogaja v kinu, in to »althusserjansko« problematiko razvija v smeri »freudovske« konceptualizacije.

Prispevek Zdenka Vrdlovca »Glas« se loteva pojava zvočnega filma in še posebej načina, kako ga je obravnavala filmska teorija. Pri tem se opira na delo Michela Chiona *La Voix au cinéma* (*Glas v filmu*), ki tematizira invencijo specifično filmskega glasu – »akusmatičnega glasu«, ki ni niti znotraj niti zunaj slike (nekaj poglavij iz Chionove knjige je prevedenih v tej številki). Pisec skuša na primeru »Manifesta o zvočnem filmu«, ki so ga podpisali Eisenstein, Pudovkin in Aleksandrov, dokazati, da je bila za odpor zoper uvedbo zvoka odločilna prav možnost, da bi se zaslišal glas oseb, ki so že v nemem filmu govorile. V spisu so predstavljene nekatere teorije asinhronnega zvoka, derridajevska kritika fonocentrizma, psihoanalitična teorija glasu, očrtana pa je tudi razmejitev med zvokom in glasom in nakazana vzporednica med glasom in pogledom v filmu. Z vprašanjem glasu se ukvarja tudi Bojan Baskar v tekstu »O cerkvi in kinu«. Nevidni glas v filmu lahko implicira prevaro glede spola njegovega nosilca, podobno kot je »zabris« spola podelil glas cerkvenim pevcem – kastratom. In njihov glas je dajal priložnost novim zmotam v spolu. Ta problem pisec podrobneje razvije ob Balzacovem *Sarrasineu*.

Od glasu bi prešli h glasbi oziroma h »Glasbeni komediji«, ki jo obravnava Silvan Furlan. Njegov poudarek je predvsem na t. i. klasični glasbeni komediji, ki jo predstavi kot odlikovan hollywoodski žanr in kot »spektakel o spektaklu«. Pisec razčlenjuje kode tega žanra in predstavi nekaj kritik, ki so se lotile njegove ideologije. Bojan Kavčič se je v spisu »V ogledalu časa« (Vpeljava avdiovizualnih medijev in psihoanalize med slovenske množice) spomnil prvih zapisov o zvočnem filmu, televiziji in psihoanalizi v slovenskem revijalnem tisku. Ti zapisi so pravzaprav povod za simptomalno branje nacionalne ideologije in njenega razmerja do filma in televizije.

Prispevek Bogdana Lešnika »Sledovi zavezujejo« obravnava problem gledalčeve identifikacije v kinu in njene paradokse v primeru t. i. subjektivne kamere. Pisec sklene interpretacijo tega problema v luči lacanovske koncepcije pogleda.

V vprašanje gledalca pa nas uvede že pogovor Rastka Močnika z Jean-Louis Scheferom o njegovi knjigi *L'Homme ordinaire du cinéma* (*Navadni človek iz kina*): Schefer pove, da je pri pisanju te knjige izhajal iz subjektivnega izkustva in spomina, zato mu tudi ni šlo za filmsko teorijo o gledalcu, marveč prej za literaturo.

Majda Širca v tekstu »Soja western« predstavlja t. i. kung fu filme in ponuja prvo resnejšo interpretacijo tega po westernu nemara najbolj popularnega žanra.

S prevodom spisa Pascala Bonitzera »Hitchcockovski suspenz« in analitične študije Raymonda Belloura »Sistem fragmenta« želimo seznaniti naše bralce z dvema teoretsko izredno prodornima tekstoma iz sicer bogate zakladnice literature o velikem umetniku 20. stoletja – Alfredu Hitchcocku.

Uredništvo



Liberty, Leo Mc Carey, 1929

Jean-Louis Schefer

Objekt

Enigmatični objekt (ki ga ni mogoče atribuirati), ponižna drža in povešene oči: nekakšno igrico z »gnilim jajcem« je tu zaustavila prav ta drža, sramežljiva in nespodobna hkrati. Zamisliti si moramo torej zadnjo stran, lastnika takihle spodnjic: v tem je torej zadrega in olajšanje vsega ustreznega vedenja, lastnik tega perila bo potemtakem povabil oči.

To je ena izmed najbolj obscenih fotografij, kar jih poznam (pojasniti si moram torej, zakaj se skozi vleče nekakšna groza): nobena oseba na tej sliki ni čisto poželenja vredna, a ta skupina je nekakšen rebus, neke v njej morajo biti te največje ritnice, katerih dokaz z gnusom drži Hardy.

Tu smo potemtakem na nekakšni meji, na fronti, v strelskih jarkih. Sem ne more priti idealno filmsko telo (junak ali opora za sublimno željo): vso sceno, in vso scensko fronto, so zasledle tašče.

Laurel in Hardy razodevata tukaj nekaj tistega, kar se v vseh njunih vlogah ne spreminja (tisto, kar nam kažeta, vidimo popolnoma jasno, zakaj nikoli nismo njuni pomagači).

Ce še enkrat pomislim na to veliko premestitev, mi pride na pamet sekvenca iz nekega Stroheimovega filma, kjer gre

mlad konjeniški častnik, ki ga igra Stroheim, mimo dekliškega internata in s konico sablje pobere ali oplazi hlačice, ki so gimnazijki padle k nogam (to je sublimno, zakaj? ker se mladenka prav zato zaljubi v častnika?). Vseeno oba prizora izvirata iz iste drznosti, iz drobne nevarnosti, da javno pokažeta to prazno perilo, saj kosa obleke, ki sta zdrknila s telesa, tu ne delujeta kot žepa, kot vreči, pač pa kot materija, kot *vprašalni cunji*. V tem Laurelu in Hardyju si je kombinacije mogoče zamisliti, a jih ni mogoče izpeljati, obe anatomski skupini, to se pravi, navsezadnje, oba para si pri sebi šepetata skrivnosti o drugem paru – ne čudijo se, kako tako nenavadne hlače pridejo v roke moškemu (saj jih ne ponuja in se jim tudi pobožno ne klanja, ne ovohava jih), ne sprašujejo se, komu bi bile prav, pač pa, čigave so bile.

Ta obscenost je čudež pomenjanja: izrezana tkanina s hlačnicama bi prav tako lahko zdrsula osebam pred nosom na vrvi za obešanje perila. V skupini se zamenjuje nekaj, kar ni ne nerodnost ne nevljudnost: v rokovanju z intimnim perilom ni več nikakršne nediskretnosti, brž ko si ne pripisujejo več perila, pač pa spol.

Rastko Močnik

Označevalec

SNAPSHOT

K fasciniranosti filmske umetnosti sodi tudi tisto, čemur bi, če že ni boljšega izraza, lahko rekli njena *trans-historičnost* (ni videti, da bi slovenski nativec čutil skupno etimologijo pri *zgodbi* in pri *zgodovini*): ko film gledamo, se filmska zgodba paradokso križa z našo osebno zgodovino – nazadnje tej svoji storiji uideemo le, kolikor nas filmska zgrabi, a zgrabi nas prav skoz drobce naših lastnih dogodov (tako v filmski dvorani v oklepaju historiziramo, čisto sami stisnjeni med samotna soseda); ko se filma spominjamo, nam ne pride na pamet zgodba, pač pa vselej prizori, celo zgolj slike – tisto, česar nismo »videli« – in spet nam te podobe, ki se nikoli niso »zgodile«, ki so zunaj zgodbe in brez nje, zamenjujejo naše izkustvene dogodivščine, te, ki jim v njihovem patetičnem in patološkem trajanju manjka prav tiste nesramne, olajšujoče otrplosti filmskih slik (navsezadnje nam te skrepenele podobe delujejo kot nadomestne fantazme, tokrat – v spominu – ne kot oklepaj, bolj kot palimpsest, pod katerim ni nič, nič razen naših konstitutivnih fantazem, strdkov označevalcev brez »pomena«, a prav zato žal² toliko pomembnejših). Odtod slast listati po slikanicah starih filmov: ne podoživljamo zgodb, ne svojih ne umetnih, ampak jih prevzemamo: tako rekoč se jih osvobajamo v tistem slovitem pomenu, po katerem je svoboda spoznana nujnost. Nujnost tega, česar ni mogoče več spremeniti, čemur ni mogoče ubežati – a kar je mogoče stisniti med dva lista s Humphreyem Bogartom na eni strani in z Greto Garbo na drugi.

(Paradoks materializma je prav v tem: strukturo je mogoče prestrukturirati le prav v trenutku, ko se ji prizna njena »nujnost« – ta »uvid« v nujnost ima namreč dvojen učinek: na eni strani osami fantazmatsko jedro kot tisto, česar ni mogoče spreminjati, kot »okamnelo sintagmo«, kot strdek; s tem, da priznamo »nujnost, neogibnost« fantazme, pa priznamo tudi njeno *nesmiselnost* – kar pomeni, da struktura, ki iz fantazme izvira kot njena »interpretacija«, prav kolikor je »nujna«, *ni nespremenljiva*. – Draž filmskega gledanja bi bila potem prav v tem, da je to materialistična praksa, ki ne gre do konca, polovičarska, nenevarna, »salonska« praksa materializma. To je še očitnejše, kadar pripovedujemo film komu drugemu: takrat se držimo storije, kakor bi se bali povedati, kako se imaginarno naseljuje v naše »privatno« simbolno: drugemu pripovedujemo samo zgodbo, ker mu odrekamo status subjekta, ki se zanj predpostavlja, da ve: nič ne ve – a samo dokler ostajamo v obzorju te zgodbe, ki je ne pozna. Film se je rodil hkrati s psihoanalizo: nemara prav zato, da bi si o filmih drug drugemu pripovedovali storije – in se tako ubranili analitičnih učinkov občejanja.)

Transhistoričnost filmske slike, ki sega čez zgodbo in se v storijah postavlja počez, *provocira* interpretacije: nobena ni bolj resnična od druge, in vse so lahko zabavne. Čemu ne bi, denimo, v pričujoči sliki videli podobe tistega, čemur marksisti pravijo obča struktura globalnih družb?

THE PICNIC

Navsezadnje je na dnu podobe, malone v središču in v klasičnem položaju miniaturne »en abîme«, upodobljena tista ikono-loška busta, ki samoniklo raste iz trave, iz nature – srečna nimfa (favn? oba?), ki naj sredi civilizacije zastopa zgubljenost radosti *aureae primae aetatis*. Tako je diskretno (v ozadju), a odločno (v centru) predstavljena konstitutivna opozicija natura/kultura, in še precizno naddoločeno: kakor je nasprotje med kulturo in naturo vselej že kulturno-zgodovinsko opredeljeno, tako je ta natura neka topična narurna kultura – namreč prav Arkadija, prakomunizem za marksista, o katerem je imel Ludvik XIV. ustrežnejše mnenje, saj je razumel, kaj pomeni »Et in Arcadia ego«; in ker na pričujoči

podobi civilizacija *obdaja* naravo v natančnem negativu lévi-straussovski predrazredne situacije, kjer je kakšna vasica Bororo utrta v obdajajočo jo divjino, vemo, da gre za natančno določen produkcijski način narave, namreč za kapitalizem, ki svojo naravo producira, prav kolikor je sam način formiranja *družbe*, in je torej ponovno pokazano, kakor je trdila prva teza, da je narava vselej že družbena, ker je proizvod družbene proizvodnje.

CONVERSATION PIECE

Toliko recimo o opoziciji ospredje/ozadje. V ospredju je sicer tudi izpostavljen problem ozadja, a po metonimiji in antropocentrično: katera rti jih je lahko nosila? Schefer svoj zapis postavlja pod geslo *objekt*, in tu lahko nekoliko sholjisko razvijemo, da je ta »objekt« hkrati semiotičen, politekonomski, antropološki in . . . in kakšen še mora biti, da je lahko vse to hkrati, pa še ga ostaja (ostaja pravzaprav zlasti tisto, kar v *njem* manjka – ali, natančneje in kar je v tem primeru paradokso isto, manjka to ali ta, čemur, komur ta predmet manjka), to bomo videli na koncu.

Objekt je *semiotičen*: vsebinsko branje napeljuje k vprašanju, kaj sodi noter v to perilo, in označevalna operacija zdrsi po *metonimiji* (od posode k vsebini); formalno branje pokaže, da te spodnjice s svojim prominentnim problemom ozadja (branje številka ena) v prvem planu, v samem ospredju figurirajo opozicijo spredaj/zadaj – torej napotujejo h kompozicijskemu načelu podobe, in to po *metafori*: prenos ozadja v ospredje. Ta predmet je torej v tem semiotičnem registru resnično zapis *referencialnega objekta*, ničelne stopnje in hkrati opore sleherne metafore in metonimije. Semiotičen prešiv (point de capiton) v pravem pomenu: odmislimo si te spodnjice, in fotografija bo postala – ne toliko nesmiselna, saj nas prav nesmiselnost predmeta provocira k interpretaciji, kolikor bo postala nesposobna, da bi generirala smisel, trivialna (skupina stoji na razpotju, vsaj na bifurkaciji dveh parkovnih stezic – po tretji ali izhodiščni poti se je pa pripe-ljala kamera: trivium³). Ta kos perila kot predmet, ki na sliki »nikamor ne spada«, upodablja potemtakem *zunanjost* fotografije v fotografiji sami: zunanost kot »metatekstovno« kompozicijsko načelo: kot presežek »zunajznakovne dejanskosti«, ki ga označevalna mreža sicer opiše (v geometrijskem pomenu), a ga ne ujame; kot vez »navzven« med gledalcem in gledanim, saj je to prvo, kar na sliki ugledamo; kot nosilec hipoteze, da je nekje še nekdo, ki bi lahko te hlače nosil – da torej ta slika ni cel svet, da niti cel film ni.

Objekt je *politično-ekonomski*. Mitologije o zlatih prvih časih vrednotijo ta socialno utopični moment neposrednih razmerij: *aetas, quae vindice nullo sponte sua sine lege fidem rectumque collebat*. Kot zastopnik tega mita v tržni sodobnosti meče objekt skeptično luč na možnost take brezpravne spontanosti – ni namreč mogoče domnevati, da bi med udeleženci prizora deloval kot predmet menjave, saj ga nihče ne potrebuje, a prav ker za nikogar nima uporabne vrednosti, lahko deluje kot *menjalno sredstvo*. Je nekakšen priločni denar, *ad hoc* Ersatz neke vrednosti, ki jo je šele treba poiskati – en napotek v tem iskanju bo že to, da tukajšnji »denar« ne zastopa razrednega boja kakor siceršnji obči ekvivalent (po teoriji Rada Rihe), pač pa seksualno razliko in mogoče še delitev občestva na starostne razrede.

S čimer prehajamo v *antropološki* register. Laurel kakor kakšen molčeč Indijaneec v gestikularni govorici izjavlja »Cherchez la femme«, kar je navsezadnje zapoved, ki ustanavlja regulacijski sistem sorodstvenih struktur; denimo, da kaže s prstom na svojo klanovsko sestro, ki se ji je odpovedal



ustrezno prepovedi incesta, nemara s tem sam kandidira na tisto pokrito, ki pripada Hardyjevemu klanu? Tako bi se v tej skupinici razdelitev po spolu križala z razdelitvijo po sorodstvu – in bi objekt bil menjalno sredstvo pri sklepanju alians, ker bi si z njim Hardy lahko odkupil nevesto, če že Schefer piše, da so te spodnjice dobre za taščo.

MASCULIN / FÉMININ

Zdaj smo prišli že do tropičja, in filozofski common sense nas napeljuje, da rečemo kaj metafizičnega. Četudi še nismo izčrpali vprašanja spolne razlike, ki smo jo vpeljali z dobršno mero samoumevnosti, in mogoče je to bližnjica k metafiziki, kolikor je metafizika tradicionalna perisoma za problem seksa v filozofski folklori. Da nam podoba predstavlja dve ženski in dve moški anatomiji, to je še majavo stojalo za sklepanje, kako na njej deluje spolna razlika, saj nam ne pove nič o tem, kako se te postavbe umeščajo v diskurz: somatično iluzijo je treba nadomestiti s semantično analizo. Vestimentarni kodeks nam predlaga opozicijo uniformiranost/neuniformiranost, to je, denimo, domorodska ideološka markacija spolne razlike, in na metafizični ravni se izteče v zadovoljivo tautologijo: uniformiranost na način mode je način uniformiranja ženskega rodu. Potem je zaradi mene vsaj tista ženska pod klobukom lahko tudi travestit, če ji že ugaja. A to branje še zmerom predpostavlja, da poznamo lokalne nravi, in tudi kaj prida semantično ni, če je res, kakor pravi Saussure, da so v znakovnem sistemu samo razlike in nič drugega kakor razlike. A tu je z značilno ekonomičnostjo pristne umetnosti z orodji samega oblačilnega kodeksa upodobljena neka druga razlika, ki je *razlika razlik* (torej garantirano seksualna diferenca kot diskurzivna kategorija) – ali, semantično rečeno, razlika med dvema tipoma pertinentnih razločevalnih potez. Na eni strani tega diptiha je pomenljiva razločevalna opozicija *prikritost / odkritost* (ena postava drži klobuk v roki, druga pod njim skriva lice in glavo), na drugi poluti gre za nasprotje *imeti / ne imeti* (namreč prav tisti predmet, ki ga zavoljo njegove neuporabnosti in nepotrebnosti ni mogoče nič drugega kakor »imeti«). Da bi vedeli, kako je nihanje med prikritostjo in odkritostjo razsežnost biti, ni treba poznati nikakršnih domorodskih šeg, zadošča, da ste brali predsokratike ali vsaj Heideggro; da pa bi spoznali, kako je razlika med *biti* in *imeti* razlika med spoloma, si preberite Freuda in ne pozabite na Lacana.

Tako lahko zdaj s precejšnjo gotovostjo trdimo, da sta na sliki dve moški in dve ženski postavi, in gremo naprej.

WARGAMES

H komičnemu učinku slike bistveno pripomore njena idiot-ska kompozicija, osebe namreč niso razpostavljene samo po spolu, ampak so postavljene po velikosti, tako rekoč v vrsto. Posledica je prava naturalizirana degradacija ženske dvojice, ideologija tako deluje na formalni ravni, tista mizoginična sestavina, ki je očitno nepogrešljiva prvina v zahodnjaškem umevanju komičnega.

Padajoča linija, ki povezuje temena, se naslanja na malone vodoravno črto, ki jo sugerirajo lakti. Ta ležeči trikotnik je nekako neuravnotežen, še zlasti, ker je v njegovo osnovnico umeščen tisti beli objekt, najimenitnejši lik na podobi. A zakaj se nam kompozicija vseeno zdi ekvilibrirana? Na drugi strani od predmeta razkazovanja moramo videti nekaj, kar odtehta agresivno pezanost debeluha in njegove ekshibicije.⁴

To, kar tam vidimo, nikakor ni očitno.

Schefer meni, da podoba fiksira moment iz igrice »jeu de furet«, ki je francoska različica našega »gnilega jajca« – in je kakor gnilo jajce ustrezna šola za življenje, kolikor uprizarja simbolno podlago sleherne politične ekonomije.⁵ Lacan (v navedenem delu) opozarja, da pride do hudiča v medčloveških razmerjih tam, kjer se krogi teh simbolnih igrice križajo;

na naši sliki je ta hudič v spodnjicah. Videli smo namreč, da te nastopajo hkrati v semiotičnem registru – menjava *beseđ*; v politekonoskem registru – menjava *dobrin*; v sorodstvenem registru – menjava *žensk*⁶. A kaj pravzaprav so, da so lahko vse to?

Vse te menjave omogočajo spodnjice prav zato, ker same niso predmet menjave. A kaj je potem tista »podlasica« ali »gnilo jajce«, ki si ga podajajo osebe na sliki? Odgovor na to je isti kakor odgovor na vprašanje, zakaj se nam kompozicija zdi uravnotežena, čeprav pravzaprav ni v ravnotežju. Majavo simetrijo med žensko in moško dvojico podvaja simetrična razpostava obojnih partnerjev, obrnjenih drug k drugemu. A oba para vseeno nekaj povezuje.

SHANGHAI GESTURE

Laurel gleda Hardyja; ta v smeri Laurelovega kazalca gleda damo na skrajni desni, in k njej je obrnjena tudi dama pod klobukom. Sem k tej zadnji ženski se stekajo vsi pogledi: ta je torej v onem drugem središču, ki je nasprotna utež predmetu v Hardyjevih rokah. Njen pogled je tista diagonala, ki manjka. A kam meri ta pogled? Kam dama gleda?

Celotno četverko povezuje pogled; to je tisto, kar si podajajo, gnilo jajce njihove politične ekonomije, in pogled je tisto, kar drži kompozicijo v ravnotežju: navsezadnje je uravnoteženost zgolj navidezna, res odvisna zgolj od »pogleda«, iluzorna – a ta videz je *objektiven*. Tisto drugo središče, ki z moralno močjo odtehta vso materialno težo na Hardyjevi strani, je prav žarišče slike – v daminih očeh, ki gledajo vsaj na tri konce hkrati: v sogovornico, v Hardyja in v njegov eksponat. Nicolaus Cusanus je božji vsevidni pogled ponazarjal s pogledom na portretih: od koderkoli jih gledamo, vselej zrejo v nas. Junakinja na desni sicer ni čisto božanska, a je vsaj napol boginja, vse drži na očeh, drži tako rekoč vse niti. Zato se tudi lahko tako navihano drži.

BODY HEAT

A v čem je obscenost? Odgovorov je več, odvisno od opolzkosti gledalčevega pogleda. Denimo v tem, da je Hardy na spodnjice ujel – če že ne gospodično, pa vsaj njen pogled. Ali v tem, da je navsezadnje jasno, čigave bi edino lahko bile te hlače: nosil bi jih lahko samo debeli klovn, *če bi bil ženska*. Potem bi bil popoln, vsaj po meri občega izraza vrednosti, ki velja v tukajšnji ekonomiji. Ženska, *če bi bila cela*, pa je sam Bog (če poenostavimo Lacanovo teorijo iz seminarja XX, *Encore*). Tisti, ki manjka v spodnjicah, je sam veliki Drugi; ali to, kar drži levi klovn v rokah, je tisto, kar manjka velikemu Drugemu. Hardy tako tekoč drži Boga za ..., zato si je nemara tudi prisluzil gospodičin pogled.

Vsi ti »možni odgovori« se dogajajo na relaciji pogled/predmet; vsi ti odgovori so »možni« prav zato, ker ponazarjajo neko skupno jedro. To jedro je ta relacija med pogledom in »predmetom«, ki je potemtakem ključ za učinek obscenosti.

A ta »predmet« je objekt samo v narekovaju – kot predmet je problematičen, in kot problematičen predmet je prikazan in kot tak tudi »deluje«, kolikor je celoten smisel podobe odvisen prav od njegove vprašljivosti. (Schefer ga poimenuje »chiffon d'interrogation«, tj. »vprašalna cunja« po analogiji s »point d'interrogation«, kakor se v francoščini pravi vprašaju, tj. *ločilu*, ki označuje vprašalne stavke.⁷ Ko smo zapisali, da ta »predmet« ni predmet menjave, pač pa menjalno sredstvo, smo že v politekonoskem registru izrazili prav to, da ta bela cunja deluje kot »ločilo«, kot nekaj, kar ima zgolj diferencirajočo vrednost – namreč to diferencialno moč, da *ovrednoti* razlike med drugimi členi. Zato lahko rečemo, da je ta bela lisa na fotografiji, da je ta »spodnjica« prav označevalec razlik med označevalci, tj. označevalec označeval-

skosti »vseh drugih« označevalcev, označevalec, ki drži druge označevalce skupaj in jih druži v celoto, označevalec označevalca in njegove sistemskosti (tj. označevalčeve vključenosti v neki »celoten« sistem, v katerem je sposoben generirati smisle)⁸.

Relacija med pogledom in predmetom je seveda osnovna relacija slehernega »gledanja«. Kino je umetelna igrača, ki to relacijo razčlenjuje: navsezadnje je filmska aparatura mehanična ponazoritev percepcijskega aparata, kakor so si ga predstavljale nekatere klasične filozofske teorije (pri epikurejcih se eidola, Sovre jih prevaja tudi z besedico *film*, luščijo od predmetov in jih prestreza naše čutilo, pri Descartesu deluje oko kot filmska kamera) – le s to razliko, da pri projekciji umetna abstraktna svetloba, svetloba »nasplah« pošilja že odlučena eidola na zaslon, od koder jih sprejme gledalčevo oko po »naravni« poti – *kakorkoli* se ta »naravna« pot dejansko že dogaja. Mehanicistična teorija percepcije je potemtakem dobesedno *predpostavka* filmskega gledanja. V kinematografski situaciji sedi gledalec tako rekoč znotraj povečanega modela svojega dojemalnega aparata (po tradicionalnih teorijah)⁹ – in torej gleda prav svoj pogled. Pa vseeno ta položaj ni solipsističen, narobe, materialističen je, in rečemo lahko celo, da kino na podlagi razmeroma preproste mehanicistične teorije o percepciji pride do pravičnega rezultata. Pot žarka od žarišča v projekcijskem stroju do platna je inverzno simetrična njegovi poti od zaslona v somatično očišče – a obe poti nista homogeni. Če pogledamo naravnost v projektor, vidimo samo svetlobo »nasplah«, vidimo zgolj bleščečo točko, tako gledanje je zaslepljujoče in škodljivo, če pa gledamo na platno, iz slehernega kota dvorane vidimo podobe, ta pogled je prijeten in naj bi nam celo »odpiral oči«. Očitno ima prav ekran, zaslon, ta bela plahta odločilno vlogo: preprečuje namreč, da bi žarek pobegnil v neskončnost, in omogoča, da se nam vrne kot *pogled*. V tem je transcendentalna nujnost filmskega platna, iz katere izvira sicer povsem empirično dejstvo, da v vseh kinematografskih dvoranah na svetu naletimo prav na filmsko platno.

Med projektorjem in platnom se dogajajo mehanicistični optični pojavi scientistične sorte, platno jih pa *obrne* v predstave, Vorstellungen. Zaslon deluje analogno organu vida, ki iz svetlobnih valov dela barve in oblike, analogno organu sluha, ki iz zvočnih valov dela foneme, tone ... Platno deluje analogno človeškemu organu, ki iz neke optične, fonične materije dela označevalce. *Ekran je priložnost za označevalec*. To je še zlasti zanimivo, ker je samo platno slepo, ni »nič«, ne dela nič – njegova dejavnost je v njegovi trpnosti. Čim bolj je belo, nevtrarno, tem bolje opravlja svojo nalogo. V kinu se hranimo z že prežvečeno hrano, vse, kar se nam daje v ogled, je že ugodano – da ne omenjamo tako izrazitih opozoril na to dejstvo, kakršni so elementi »filmske govornice«. Kar pomeni, da je filmsko gledanje vselej dvojno, gledamo, *kar* gledamo, in gledamo, *da* gledamo, filmski pogled je vselej že reflektiran, pri čemer je refleksivni moment (in tu je razlika glede na »vsakršno« percepcijo, ki je seveda, kolikor je človeška, vselej že reflektirana) *objektiviran* v gledalno situacijo.¹⁰ Kar pomeni, da je med označevalcem na platnu in gledalčevim očesom vselej že *pogled*.¹¹

Prav šele v tem je freudistično-lacanistični message filmskega medija.

THE BIG SLEEP

(Namreč v tem, da objekt ni tam, kjer ga pričakujemo – na platnu – ampak zunaj njega: da je tisto, česar označevalci ne ujamejo, četudi dobesedno omogočijo njegov *izpad*; da objekt ni gledani »predmet«, pač pa sam pogled. Da je zadovoljstvo, ki nam ga film kot ena izmed pasti za pogled prireja, v obratnem sorazmerju s tem, koliko se gledanja »zavedamo«.)

Obscenost naše fotografije bi bila prav v tem, da objekt želje – pogled – pade vanjo in se v njej razmaže v tisto belo perilo: navsezadnje v tistem kosu gledamo samo kos platna, na-

mreč filmskega. Obsceno je to neodločljivo nihanje med objektom želje in faličnim označevalcem:¹² »projekcija« objekta želje na platno deluje kot falični označevalec, ki »osmisli« sliko. Obscenost izvira iz tega, da je videti, kakor da bi pogled osmišljajal podobo – opolzlost je v tem nesramnem občutku (ki nas zavaja v iluzijo vsemogočnosti), da je sleherna osmislištev videti arbitrarna in, ko enkrat steče, hkrati tudi popolnoma nujna. Obscenost je afektivni korelat tega, da se gledalec lahko umesti na kraj gospodarjevega diskurza: njegove »arbitrarne odločitve« postajajo v trenutku, ko jih sprejme, že tudi »nujne«.

Obsceno je to nihanje med Scheferjevim naslovom (Objekt) in Močnikovim naslovom (Označevalec).

Opombe

¹ Če bi nam bilo do romantizma etimologiji, bi lahko opozorili, da ima *historia* isti indoevropski koren *vido* – kakor »videti«, in da pade v to rubriko marsikaj v prostoru med »dejo« in »idolom«, med (božjo) »previdnostjo« in (človeško) »zavistjo«; potem bi lahko ugibali, kako ni naključje, da se je evropska iznajdba film najbolj razcvetel prav v Indiji. Četudi bi neka druga posledica v smislu samonikne jezikovne modrosti morala priznati, da so si Latinci raje izbrali »res gestae«, to, kar je bilo storjeno, da imajo celo Čehi »dějiny« – za Slovence pa zgodovina ostaja tisto, kar se je zgodilo. Sicer pa je tudi »idila« iz istega vica.

² »Zgolj *scripta* so tista, ki *volant*, medtem ko besede žal ostanejo.« (Lacan, *Séminaire II*; slov. prev.: Problemi 177–180, 1978, str. 24.)

³ Spet ikonografsko branje: *trivium* bi bila meta-tekstovna predpostavka za »dojetje« podobe, vpisana v samo podobo s križščem, ki mu manjka en, izhodiščni, tj. gledalčev krak. Pričujoče umetnine ne boste doumeli, če ne izhajate iz gramatike, retorike in dialektike – quite elementary! Na podobi so štiri figure – navsezadnje jih lahko imamo za alegorijo *quadrivija*: Hardy, aritmetika – komu ustreza ta »številka«?; Laurel, geometrija – s kazalcem začrtuje poltrak (on sicer misli, da je usmerjena daljica, vektor); prva ženska, glasba – to zakrito trepetanje, ki mu ne pridemo do dna, četudi vemo, da je zakonito urejeno; druga ženska, astronomija – »Dve sami zvezdi gledal, / oči sem svoje ljube«, ti zvezdi, ki iz senčne strani sejeta žarke, silnejše od sončnih (umetnostnozgodovinski komentar: *chiaroscuro* učinek postavlja moško skupino v svetlobo, žensko v senco; ker oboje vidimo en face, lahko tudi rečemo: moška se nastavlja soncu, ženski pa si grejeta ozadje). Pričujoča fotografija torej propagira *septem artes liberales*, splošno izobrazbo – in tako jo na tem mestu tudi objavljamo: kot filmski donesek v boju proti usmerjenemu izobraževanju.

⁴ Povprečno izobraženi gledalec ima na voljo dva ključa za razbiranje kompozicije: trikotniško in diagonalno načelo. Navsezadnje lahko na našo fotografijo projicira obe načeli, in rezultat bo obkarakisti. Rečemo lahko, da je kompozicija trikotniška, samo trikotnik je potem prekuren. Lahko pa tudi rečemo, da je kompozicija diagonalna, samo ena diagonalna nam manjka: tista, ki teče iz zgornjega levega kota v spodnji desni kot, je pač izrazita; manjka prav ta druga, ki jo bomo »našli«, če predpostavimo, da na desni strani vidimo še nekaj – prav to, kar nam uravnoteži tudi trikotniško branje. Ne glede na to, za kakšno bralno načelo se odločimo – manjka nam vselej isti »element«, ki očitno skrbi za ravnotežje v sleherni možni interpretacijski različici.

⁵ Francoska deca ob tej zabavici prepeva tole popevko: »Il court, il court, le furet, / le furet de bois, mes dames...« – »Jeu de furet« je seveda lacanova referenca (gl. *Séminaire II*, slov. prev. v Problemih 177–180, 1978, zlasti prevajalčovo opombo na str. 24), nam pa pride prav, da so v to igro izrecno interelirane prav dame: če si antropologi sorodstvene strukture zamisljajo kot menjavo žensk med moškimi (za kar lahko navedejo precej zgodovinskih, strukturnih in drugih antifeminističnih argumentov), pa je analitična resnica teh dogajanj v tem, da si ženske podajajo falos. Do te »menjave« je težko priti, ker je »transcendentalna«, kolikor je falični označevalec pogoj za možnost sleherne menjave. Spodnje na naši sliki bi »v tem pogledu« bile falične, seveda zlasti *positione*, a umetnost mora to prikazati *natura*, kar pa je spet »očitno«. Vendar se v tem spisu ne bomo zadovoljili s falično naravo tega kosa perila – zanima nas, *zakaj* lahko fungira falično, torej kaj mora biti *naprej*, da lahko eventualno v limiti začne delovati falično, torej *ne* kot objekt, pač pa kot označevalec.

⁶ Plodnost tovrstnega prijema je pri analizi umetniški prvi prikazal Mladen Dolar; gl. »Martin Krpan in problem ekvivalenčne menjave«, Problemi 177–180, 1978, str. 209–213.

⁷ Če bi v razlagi slik hoteli analitično uporabljati jezikoslovno besedišče, kakor je počel klasični strukturalizem, bi lahko rekli, da ta beli označevalec zaznamuje *ilokucijsko moč* izjave, ki jo »upodablja« fotografija. (Tako nam vprašaj pove, da je izjava vprašanje – da ima vprašalno ilokucijsko moč – in klicaj nam pove, da je izjava ukaz ali vzklik.) Tudi ta sunja je nekakšna markacija, ki nam pove, v kakšni luči, na kakšni podlagi naj beremo posamezne slikovne znake in njihovo celotno sestavo, da nam bodo porodili izjavni smisel. Kakor sleherni ilokucijski marker se tudi ta označevalec odlikuje po *ambivalentnosti*. A to je zgolj analogija.

⁸ Prehod iz političnoekonomskega registra v označevalni register nam je pomagal natančneje določiti naravo tega paradoksnega in problematičnega označevalca. Za dodaten argument lahko opozorimo, da Saussure ravna natančno enako, ko razvija koncept diferencialnosti jezikovnih znakov, in da tudi on uporablja analogijo s politično ekonomijo – v kateri gre takto daleč, da si sposodi celo konceptualno »ime« *vrednost*, s katerim ravno zaznamuje diferencialnost označevalca, kolikor je sposobna generirati smisla. Saussure samo meni, da je jezik saturiran označevalni sistem, da imajo potemtakem označevalci vrednost »kar sami od sebe«, da se kar sami od sebe »držijo v sistemu«. Tako seveda mora ravnati, ker hoče vzpostaviti spoznavni objekt »jezik« za predmet lingvističnega proučevanja. Saussure sicer priznava, da je govorno dejstvo (»le fait de la parole«) vselej prvo in primarno, a je hkrati prepričan, da je samo »jezik« kot sistem lahko predmet znanstvenega proučevanja in osnova za proučevanje govora (parole). Poznejša lingvistika je zlasti s teorijo govornih dejstev (speech acts, cf. N. Miščević, J. L. Austin – *govor kot dejavnost*, Analecta, DDU Univerzum, Ljubljana 1983) obrnila to razmerje in je postavila v ospredje prav govorno dejavnost govorečega subjekta: a brz ko postavimo stvari na ta način, *nam polje označevalcev ne more več veljati za homogen prostor*. Austin začne svojo teorijo prav s tem, da izolira posebno vrsto označevalcev, performative, ki s tem, da se nanašajo *zgolj nase* (dejanje, ki ga ti označevalci – glagoli – poimenujejo, se izvrši prav s tem, da je poimenovano), strukturirajo celotno izjavo in jo »osmišljajo« – vzpostavljajo tisto »celoto«, v kateri vsi drugi označevalci dobijo smisel. V drugi Austinovi teoriji se pokaže, da se ta performativna razsežnost ne omejuje na izrecno performativne izjave (tipa »Obljubljam, da...«, »Ukazujem, da...« itn.), pač pa da je nujna in neodzemljiva raz-

sežnost slehernega govornega dejanja (to razsežnost Austin imenuje *ilokucijska moč izjave*). Pomembno je, da se koncept samo-nanašajočega se, »izvzetega« označevalca vsili, brz ko si postavimo vprašanje subjektivnosti v govorici: subjekt se namreč vpiše prav v ta »performativni« označevalec. – Če se vrnemo k analogiji s politično ekonomijo: Saussure misli, da imajo lahko jezikovni členi vrednost brez posredovanja nekega izjemnega označevalca, ki zaznamuje zgolj vrednost vrednosti (po jezikoslovno: smiselnoti pomenov), brez označevalca, ki je »označevalec označevalcev« (označuje zgolj sebe sama in s tem vse druge kot misleno celoto) – prav kakor socialni utopisti menijo, da je možna neposredna zamenjava dobrin (o Marxovi kritiki te iluzije in njenih implikacijah za sodobne realizirane, »realne« utopije – gl. razpravo v Vestniku Inštituta za marksistične studije, št. 1–2, 1982).

⁹ Nekateri pisci se somnambulo opirajo na to popolnoma abstraktno analogijo, da je v kinu percipcijski aparat povnanjen, medtem ko je v sanjah ta isti aparat pontrajen, in potem, ker se jim zdi, da v sanjah gledajo privatne projekcije, začnejo freuditi. Nič bi ne moglo biti bolj zavajajoče: film kot film nima nikakršne zveze z nezavednim. Drugače denimo, ne bi mogli pojasniti niti tega, da človek postaja podoben opici, če hodi prevec v kino. Nezavedno ni strukturirano kot filmska predstava, ampak kot govorica; in spisi, k berejo filme skoz *Traumdeutung*, so klinični dokumenti, njihovi pisci bi naredili boljše, če bi se z njimi zatekli na PHP, preden jih Hollywood ne požre še zadnjih preostankov nezavednega. Navsezadnje v nobeni umetnosti ni lapsus tako moteč in tako v oči bič kot prav v filmski, in je zanesljivo znamenje amaterizma: tj. nesposobnega razkazovanja privatnih idej, ki nikogar ne zanimajo. Navsezadnje je film industrija in strogo profesionalna zadeva, in celoten produkcijski pogon dela prav na to, da ne more priti do subjektivnih slamparij. (V kinematografske dvorane je prepovedano prinašati sladoled in pomeses-frites, od zadnjih zaostreštev razrednega boja tudi večje zavaje; nemara bi kinematografskemu podjetju lahko svetovali, naj k tem opozorilom doda še tole: »Nezavedno vnašate na lastno odgovornost.«)

¹⁰ Mogoče prav zato na nekatere gledalce, mogoče kar na sodobnega množičnega gledalca, film deluje »uspavalno«: ker je refleksija objektivirana, gledalec kot subjekt pozablja, da gleda; korelativno je prav v tem intelektualistični potencial filma: med uspavanim gledanjem in reflektirano-intelektualnim gledanjem poteka prav ločnica razrednega boja.

¹¹ Lahko bi sicer ugovarjali, da do takega položaja pride vselej, kadar se najdemo pred kakšno »komunikacijsko tehnologijo«; denimo, tudi pisavo. A medtem ko je »med« zapisom in bralcem zgolj bračeva jezikovna in bralna kompetenca, pa je v kinu pogled *med gledalcem in njegovo označevalno kompetenco*. (Zato ni mogoče brati pisav, ki jih ne poznam, medtem ko se gledanja filma naučim »sproti«.) Kot filmski gledalec ne morem odmakniti oči s »svojege« pogleda; to popolnoma ireduktibilno ločuje film od navidežnih analognih tehnologij, televizije in videa: pri televiziji sedim *pred* skatlo, v kateri se dogaja reproduktivni postopek, v kinu sedim v njej. – Če nadaljujemo problematiko, ki smo jo načeli v prejšnji opombi, lahko rečemo, da je »uspavalno« gledanje nemara eden najmočnejših vzgledov *spanja zavesti* – saj forsira refleksivno iluzijo zavesti prav ob najočnejši navzočnosti pogleda kot predmeta želje. Prav v tem je tudi tendenčna lažnost analogij, ki film vzbujajo s sanjami; cf. Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, CZ, Ljubljana 1980: »... to pomeni...«, da je v budnem stanju pogled izbran, izbrano ni samo to, da tisto gleda, pač pa, da *tisto kaže*. V svetu sanj je prav narobe za podobe značilno, da *tisto kaže*. (Str. 104.) »To, da se zavest lahko obrne sama vase – se doljame kot Valéryjeva mlada Parka, kot da se *vidi sebe video*« – je sleparija. Gre za izogibanje funkciji pogleda. (Str. 102.) »Prav zato je (pogled) bolj kakor katerikoli drug objekt nepoznan, in morebiti je v tem tudi razlog, da se subjektu posreči svojo lastno, zginjajočo in točkoliško potezo simbolizirati v iluziji zavesti, da se *vidi*, da se *vidi*, kjer pa se pogled zgubi.« (Str. 114.) – Prav zato, ker je kino naprava za zgubljanje pogleda, je levičarska kritika filmskih manipulacij prekratka: gledalec namreč v kinu spi tem bolj, kolikor bolj je »osveščen« ali »ozaveden«. Pedagogija je v kinu na strani manipulatorja, to je vedel že Lenin, in zavestna demistifikacija je tu že sama del manipuliranja. Totalitarni režimi ljubijo film prav zato, ker mehanizem njihovega gospostva uporablja podobne postopke – gl. opombo 12.

¹² Mogoče bi lahko iz tega izhodišča pojasnili, kaj je skupno *obscentosti* diskurza oblasti (cf. Žizkovo predavanje o »punku« v Tribuni št. 2, 1984) in *obscentosti* kakšne dražljive fotografije.

Ljudska modrost je že, da nam oblast laže v obraz. A kaj to pomeni? – To pomeni, da je lažnost oblastnega govora konstitutivna za sam smisel oblastnih izjav; da dobivajo izjave oblasti svoj smisel prav iz tega, da jih naslovnik že vnaprej *bere kot lažne*. Oblast se vnaprej računa s tem, da ji nihče ne verjame; lažnost svojega govora vkalkulira v ta govor sam. To pomeni, da nam oblast »govori resnico«, ker že računa, da ji ne verjamemo; mistificira nas prav s tem, da vemo, da laže – in da torej njen izjav ne jemljemo »dobesedno«. Oblast že vnaprej računa s tem, da jo bomo »demistificirali« – zato nam najbolj laže takrat, kadar govori resnico – mi namreč prav tej resnici *ne verjamemo* in tako sami sebe v njenem imenu (tako rekoč delegatsko, kot pravi nosilci suverenosti) potegnemo za nos. Dober podložnik oblasti je ves čas v položaju Juda iz Freudove šale; ta Jud namreč verjame šovinističnemu predsodku, da »Judje lažejo«, zato se svojemu sobesedniku, prav tako Judu, pritožuje takole: »Zakaj mi praviš, da greš v Lemberg, da bi jaz mislil, da greš v resnici v Krakow – če pa vem, da greš res v Lemberg?«

Obscenost diskurza oblasti je v tem, da tisto, kar bi moralo ostati »neujemljivi predmet želje v drugem« (njegova »lažnost«), da tisto, kar bi moralo ostati ireduktibilno zunaj izjave (ti, izjavljavna pozicija, »lažnost«) – deluje v izjavi sami kot »falični označevalec«, iz katerega celotna izjava dobiva svoj smisel. (V tej luči bi lahko rekli, da je subverzivnost »učinka Laibach« v tem, da zgrabi oblast za falos.)

Kaj pa obscenost lascivnih podob? – Če vzamemo najbolj stereotipen zgled, ki je danes že bolj kulturnozgodovinski topos kakor pa pomografski dokument, potem vidimo, da razgaljene fotografije prikazujejo natančno tisti položaj, ki je v »dejański« praksi voyeurizma najbolj *mučen*: namreč trenutke, ko je oprezovalec *sam uglede*, ujet pri svojem nečednem početju. To je natančno tista situacija, s katero Sartre ponazarja množico navzočnosti drugih – in ki jo Lacan preinterpretira v predstavo, ki izraža *jazov* imaginarni odnos do drugega kot celega, popolnega Drugega (Ta pogled nikakor ni videni pogled, pač pa je pogled, ki si ga *jaz* imaginarno zamislja v polju Drugega. »*Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 115). To, kar je v »stvarnosti« mučno, je na podobi dražljivo. Spet je pogled kot objekt želje vpisan v sam označevalni dispozitiv (v podobo) in tu deluje kot falični označevalec – kot tisto, kar osmišlja fotografijo v »nesramno razgaljanje«. Te slike delujejo lascivno natančno v tisti meri, v kateri so *nerrealistične*: saj tudi s stališča upodobitvene postave grešijo proti realističnemu kodeksu verjetnosti (cf. Lacan, isto, str. 103): »... zadovoljstvo, ki navdaja žensko, ki ve, da jo gledajo, s *pogojem*, da ji tega ne pokažejo« – mi podčrtujemo). (Se nekaj dokazov o nerrealističnosti lascivnih fotografij: fotografije, ki so *zares* plod voyeuriskega oprežanja – ta ali ona slovita dama, ki so jo ujeli kot Suzano v kopeli – so izrazito brez drži; komplementarno velja za *zaresni* ekshibicionizem, o čemer se lahko prepriča vsakdo, kdor gre na turistično plažo; ali: fotografija, na kateri golo telo zre v nedefinirano dalj, deluje ko umetnostna fotografija, kot akt; če pa ji dodamo nekaj meglice, spet lahko začne delovati lascivno; itn.)

Obscene podobe so obscene, ker nas dražijo z iluzijo, da obstaja nekakšna »ganze Sexualstreben«, kakor je naša fotografija obscena v svojem marksizmu, ko nas prepričuje, da obstaja nekakšna »obča« struktura *globalne* družbe. Das Ganze ist das Obscöne. (Prve prikrivajo parcialno naravo sleherne pulzije in slehernega objekta – druga prikriva razredni boj.)

Michel Chion

Oglašalo



M mortlec (M der Mörder), režija Fritz Lang, 1931

1. IZVORNE SKRIVALNICE

Človeško videnje je tako kot filmsko videnje *delno* in *usmerjeno*, poslušanje pa je uperjeno v *vse smeri*. Tistega, kar je za nami, ne vidimo, slišimo pa z vseh strani. Uho se morda prebudi prej kot vsa ostala čutila, saj prične opravljati svojo funkcijo že v fetalnem stadiju, ko človeško bitje ujame *Materin glas*, ki ga bo, ko se bo rodilo, prepoznalo; inverzno prične vid delovati šele po rojstvu, v zameno pa postane vsaj v naši kulturi najbolj strukturirani čut, ki razpolaga z repertoarjem oblik in pojmov, predvsem pa z absolutno nezamenljivim repertoarjem imenovanj, s katerim še zdaleč ne morejo tekmovali ne tip ne voh in niti ne sluh. V okolju se orientiramo predvsem s pomočjo vida, saj sta z njim imenovanje in prepoznavanje oblik tisočkrat natančnejša in občutljivejša kot pri ostalih zaznavah. Sluh je čut, ki je tako subtilen kot arhaičen in večinoma zanemarljiv v limbu neimenovanega: *občutimo, a ne moremo nič reči* (kakorkoli že se sliši presenetljivo, treba je bilo čakati na dvajseto stoletje in na dela Pierra Schaefferja, da bi mogli prisostvovati poskusom imenovanja zvočnih precepcij v njihovi konkretni splošnosti!)¹.

V izkustvu človeškega malčka se mati neprenehno igra skrivnice z njegovim vidnim poljem – bodisi da se pomakne iz njega, bodisi da jo zakrije nek predmet, bodisi da se mu toliko približa, da je ne vidi več. Vendar pa je navzočnost matere, ko je ne vidi več (da jo *vidi*, sicer implicira minimum razdalje in ločitve), zagotovljena z vonjalnim in glasovnim kontinuum in morda tudi z dotikom. Določene igre filma z zunanjostjo polja (skriti osebo, a jo ohraniti navzočno z zvokom) izvršijo nekakšno transpozicijo, redukcijo teh prikazovanj in izginjevanj, o katerih vemo, da so dramatična za otroka. Razrez na kadre in montaža imata v nekem smislu opraviti z materinim prikazovanjem in izginjevanjem, nič manj pa tudi z igrami kot je igra z »motkom« (*Fort! Da!*), ki je nanjo opozoril Freud, Lacan pa je analiziral kot model »iger ponavljanja, s katerimi si subjektivnost obenem blaži (fomente) obvladovanje svoje popolne zapuščenosti in rojevanje simbola.«²

Ko nam osebo, ki je ušla iz kadra, ohranja njen glas, ali bolje, ko film trdovratno vztraja noče pokazati nekoga, čigar glas slišimo, tedaj lahko kader in zunanost polja (ta dva pojma, ki bi ju nekateri radi še vedno jemali kot iznajdbo komplicirajočih duhov) imenujemo z drugim imenom: igra skrivnic.

2. NITI ZNOTRAJ NITI ZUNAJ

Sicer pa je znano, da je izum zvočnega filma omogočil slišati glas igralcev, da je omogočil pridati glas podobi Garbojeve. Znano je tudi, a o tem se bolj poredko govori, da zvočni film sestoji *tudi* iz tega, da nam pokaže zaprta vrata ali neprosojno zaveso in nam da slišati glas nekoga, ki domnevno stoji za njimi. Ali pa iz tega, da prikaže prazen prostor in da odmevati glasu nekoga, ki je domnevno »tam«, v »hic et nunc« scene, vendar zunaj kadra. To pomeni naseliti z *akuzmatično navzočnostjo* popolnoma prazno podobo ali celo črn ekran – tako pri Ophulsu (*Ugodje*), Wellesu (*Blišč Ambersonovih*) ali Durasovi (*Atlantski človek*).

Akuzmatičen, pravi neki star slovar, »je zvok, ki ga slišimo, ne da bi videli njegov vzrok«. Pierra Schaefferja ne bomo nikoli zadosti pohvalili, da je že v petdesetih letih izkopal to redko besedo, da bi z njo označil neko dandanašnji splošno situacijo poslušanja, sistematično vzpostavljeno z radiom, telefonom in gramofonsko ploščo, ki pa je obstajala že zdavnaj in po pravici pred vsemi temi mediji, a je ni bilo mogoče zaznamovati kot take, kaj šele misliti v njenih učinkih, saj ni bila pripeta z nobenim posebnim izrazom. Obratno pa se mu ni zdelo koristno za njegov namen (šlo je za *konkretno glasbo*), da bi poiskal posebno besedo za neko drugo, navidez trivialno situacijo, ko *vidimo* vir, in se je tako mogel zadovoljiti s tem, da je govoril o »neposrednem« poslušanju. Zaradi dvomnosti tega izraza bomo mi raje govorili o *vizualiziranem poslušanju*.³

Zvočni film je seveda izšel iz vizualiziranega zvoka (zvoka, ki ga često nazivajo »sinhron« ali »in«), a se je prav kmalu poskusil z *akuzmatičnim* zvokom: ne samo ob glasbi, ampak predvsem ob *glasu*. Pogosto navajajo kot zgled *M. morilec* iz

leta 1930, v katerem se senca morilca otrok profilira na tiralici, ki razpisuje nagrado na njegovo glavo, medtem ko njegov glas zunaj polja govori dekletcu (ki je v tem trenutku tudi zunaj polja, nasprotno kot na znani fotografiji s snemanja): »Lep balon imaš!« Koeksistenca *glasu* in *sence* v tem planu ter uporaba *akuzmatičnega* glasu z namenom, da bi vznemirjal, sta dovolj zgovorni. Toda prav kmalu se bo glas lahko znebil sence oziroma dvojne ekspozicije in se vsilil kot *akuzmatična* oseba.

Doumeti je treba, da ni glas tisti, ki bi od ene (vizualizirane) situacije do druge (akuzmatične) situacije spremenil naravo, navzočnost, razdaljo in barvo. Spremeni se samo razmerje med tem, kar vidimo, in tem, kar slišimo. Ko M.-jevega glasu ne vidimo, je ta glas prav toliko navzoč in določen kot v kakem drugem planu, kjer je viden. Prav tako je, izhajajoč samo iz zvoka, nemogoče razločevati med akuzmatičnimi in vizualiziranimi zvoki, kadar poslušamo »zvočni trak« kateregakoli filma, *ne da bi videli sliko*. Jasno razločevanje nam je omogočeno le z gledanjem filma oziroma s spominjanjem njegovih slik, če smo ga že videli. Poslušanje brez slike uniformno »akuzmatizira« vse zvoke, ne da bi se na akuzmatiziranem »zvočnem traku« (ki s tem resnično postane zvočni trak, totalnost) ohranila najmanjša zaznavna sled njegovega izhodiščnega razmerja do slike.

Če hočemo doumeti zastavek tega razlikovanja, se je poučno vrniti k staremu pomenu besede akuzmatik: po vsem sodeč se je tako imenovala pitagorejska sekta, katere učitelj je govoril svojim adeptom izza tapete, da jih, kot je nekdorekel, ne bi pogled na oddajnik odvrčal od sporočila (enako kot pri televiziji, ko zlahka postanemo nepozorni do govornikovih besed, kadar pričnemo gledati, kako govornik gubanjci obrvi ali se igra z rokami – kar kamere z veseljem detajlirajo).^{*} Na to pravilo »prepovedano videti«, ki iz Učitelja, Boga ali Duha napravi *akuzmatičen glas*, pa seveda naletimo pri številnih ritualih in religijah, še posebej islamski in judovski. Srečamo ga tudi v dispozitivu freudovskega zdravljenja, ki je tak, da analizand ne vidi analitika in da analitik analizanda ne gleda. Slednjič naletimo nanj v filmu, kjer se glas akuzmatičnega Gospodarja, skritega za vrati, za zaveso ali v zunanjosti polja, pojavi sredi številnih velikih filmov: *Testament doktorja Mabuseja* (glas Genija Zla), *Psiho* (glas Matere). *Blišč Ambersonovih* (glas Režiserja).

Ko je akuzmatična navzočnost navzočnost glasu, in predvsem, ko ta glas še ni bil vizualiziran – ko mu še ni mogoče pridati obraza, imamo torej opraviti z bitjem posebne vrste, z neko vrsto govoreče in delujoče sence, ki ji dajemo ime *oglašalo*, to se pravi, akuzmatično bitje.^{**} Oseba, ki vam govori po telefonu in ki je niste še nikoli videli, je oglašalo. Če pa ste jo že videli ali, govoreč o filmu, če jo še vedno slišite, medtem ko je izginila iz polja, kjer je bila vidna – je ta oseba še vedno oglašalo? Brez dvoma, vendar oglašalo druge vrste, namreč vrste že vizualiziranih oglašal. Ob tem bi seveda zlahka pomnoževali neologizme, pri čemer pa bi morali vedno razlikovati vsaj po dva primera glede na to, ali nevidnemu glasu pridamo obraz ali ne.

Definicijo oglašala bomo vseeno raje pustili odprto, da bi preprečili forsirano oblikovanje bolj ali manj šolskih podrazdelkov. Ostali bomo pri nedoločenosti in splošnosti tega pojma. Denimo, da bo govora prej o tem, kar bi se lahko imenovalo *integralno oglašalo*, tj. oglašalo, ki še ni bilo videno, ki pa se utegne v vsakem trenutku pojaviti v polju. Oglašalo, ki je že bilo videno, a je začasno izginilo iz polja, je za nas bolj domače in pomirjajoče, vendar pa z okuženjem v temačnih predelih akuzmatičnega polja, ki obkroža in obdaja vidno polje, lahko pridobi nekatere tistih moči, ki z njimi razpolaga integralno oglašalo. Dokaj domače je tudi ljubko komentatorsko oglašalo, ki se nikoli ne pokaže, a bi nič ne tvegalo, če bi se upodobilo. Za katere moči in za katera tveganja gre pri tem, bomo videli pozneje.

Quid oglašal na radiu in zakulisnih glasov v gledališču ali operi? Mar ne gre le za pompozno vnovično odkritje spikerja oziroma igralca, skritega za kuliso?

Radijsko oglašalo. Opuščen nam bodi truizem, da je radio akuzmatičen po svojem bistvu. Oglašala, ki govorijo po radiu, so oglašala po principu samega medija: če jih ne vidimo, ne tvegamo ničesar, in v tem je bistvena razlika do filmskega

oglašala. Pri radiu ni možen nikak učinek poigravanja s »pokazati«, »delno pokazati« ali »ne pokazati«.

Nasprotno pa je v filmu akuzmatična čona določena kot valujoča in permanentno dovzetna za to, da jo tisto, kar bomo zagledali, znova problematizira. Celo v takem skrajnem primeru kot je *Njegovo beneško ime v prazni Kalkuti* Marguerite Durasove, kjer se praktično nikdar ne pojavijo na prazni sliki obrazi in telesa oglašal, ki naseljujejo zvočni trak (ki je isti kot v *India Song*), ostaja v principu filma, da bi se ti obrazi in telesa lahko v slehernem trenutku pokazali in dezakuzmatizirali glasove. Nasprotno kot ob radiu je v filmu možno na osnovi videnega ali slišane naprej soditi o tistem, česar ne vidimo, seveda z vselej navzočo možnostjo samoprevare. V filmu imamo kader, katerega robovi so vidni: *vidimo, kje poteka rez* (où ça coupe), s tem pa tudi vidimo, kje se začne prostor zunaj kadra. Na radiu, in v tem je vsa razlika, pa ne vidimo, kod poteka rez.

Gledališko oglašalo. Georges Sadoul v *Zgodovini filma* popuša skušnjava, asimilirati raziskave o »avdiovizualnem kontrapunktu«, ki so se jih lotili v začetku zvočnega filma, »klasičnim zakulisnim šumom gledališča«⁴. Toda zakulisni glas in glas filmskega oglašala se razlikujeta v več odenkih. V gledališču razločno slišimo, da prihaja zakulisni glas z nekoga drugega mesta in ne z odra; glas je realno lokaliziran drugam. Film ne uporablja odra, četudi ga simulira, marveč kader, čigar gledališča so spremenljiva, in v tem kadru se vizualizirani glasovi in akuzmatični glasovi kot taki porazdeljujejo zgolj v gledalčevi glavi, pač po meri tega, kar gledalec vidi. V večini primerov velja (stereo zvok je pač še vedno le izjemoma uporabljen, poleg tega pa ni nujno, da način njegove uporabe občutno spremeni pravilo igre), da zvok zunaj polja prihaja z *istega realnega mesta* kot drugi zvoki, to se pravi, iz istega zvočnika. Obstajajo seveda dvomni primeri kot npr. pri Felliniju, ko ni zmeraj mogoče jasno razločevati, kaj je »zunaj polja« in kaj je »in«. Toda, je mar treba posebej spominjati na to, da je dvomnost le tam, kjer je najprej identiteta?

Daleč smo torej od gledališkega zakulisnega glasu, realno percipiranega kot *odmaknjenega* (en retraite) glede na oder, ki vas, nasprotno od filmskega polja, ne sili k temu, da preskakujete z enega gledališča na drugo, z velikega plana na oddaljeni plan... Filmsko oglašalo je »zunaj polja«, torej, za gledalca, zunaj slike, obenem pa je v *tej sliki*, izza katere prihaja, bodisi realno (klasični film) bodisi imaginarno (televizija, drive in, itn.). Kot da bi se njegov glas klatil po površini, *obenem zunaj in znotraj*, išoč neko mesto, kamor bi se pritrtil. To pa še predvsem, dokler ni pokazano, v katerem telesu normalno prebiva ta glas.

Niti znotraj niti zunaj – taka je, v filmu, usoda oglašala.

3. KAJ MORE OGLAŠALO?

Vse se predstavlja ustrezno temu, ali je oglašalo bilo videno ali ne. Dokler ni bilo videno, se v najbolj nedolžnega akuzmatičnih glasov, kakor hitro se vsaj malo angažira v sliki, polagajo magične moči, najčesče zlonosne, včasih pa tudi pokroviteljske. Da se angažira v sliki, pomeni, da se ne zadovolji s tem, da bi govorilo kot opazovalec, in da je do slike v razmerju *možne inkluizije*, moči in posesti, v razmerju, ki lahko deluje v obeh smereh.

Glas, ki še ni bil viden (npr. Mabusejev glas v *Testamentu* ali Maupassantov v prvih skečih Ophulsovega *Ugodja*), poseduje neko vrsto devištva preprosto zato, ker se telo, ki ga domnevno oddaja, še ni vpisalo v polje videnja. Njegova *dezakuzmatizacija*, to se pravi, pokaz tistega, ki govori, je vedno nekakšno razdevenje, ki oglašalu vzame njegovo moč, povezano z njegovo deviškostjo, in ga znova uvrsti v rang človeških bitij.

Glásu, ki še ni bil viden, je simetrično telo, ki še ni spregovorilo, *mutasta oseba*, ki pa je ne gre pomešati z osebo iz nemega filma. Ti dve simetrični osebi si postanega podobni in se združita v več točkah (gl. poglavje o mutcu). S pričakovanjem epifanije oglašala je tako mogoče suspendirati celo sliko, celo zgodbo, cel film. Zastavek le-teh se zvede na iskanje, ki mora oglašalo privedi na dan. V tem prepoznavamo vzmet filmov kot sta *Mabuse* in *Psiho*, pa tudi številnih

policijskih in SF filmov, v katerih je treba »izključiti« oglašalo, ki je skrita pošast ali Big Boss ali genij zla, poredkeje pa Modrec... Kot že rečeno, oglašalo seveda ne sme biti postavljeno v odmaknjen položaj hvalisavca, komentatorja ali glasu iz laterne magice, pač pa mora vsaj z *eno nogo* stopiti v sliko, v filmski prostor; oblegati mora ta prehodni prostor, ki ni niti notranjost filmske scene niti proscenij – prostor, ki je brez imena, ki pa se film neprestano poigrava z njim. S tem, da je na ekranu, ne da bi tam bilo, s tem, da blodi po površini ekrana, ne da bi vstopilo vanj, je oglašalo faktor neravnotežja, napetosti, povabi nas, da *gremo gledat*, lahko pa nas tudi *povabi k pogubi*. A česa se nam je bati pri oglašalu? In katere so njegove moči?

Zvedemo jih lahko na štiri: biti povsod, vse videti, vse vedeti, vse moči. Z drugimi besedami: povsodnost, vsevidnost, vsevednost, vsemogočnost.

Oglašalo je povsod, njegov glas prihaja iz brezsubstancialnega in neumeščenega telesa in zdi se, da ga ne zaustavi nobena ovira. To povsodnost v filmu često utelšajo mediji kot telefon ali radio, ki omogočijo akuzmatičnim glasovom, da potujejo, da so tu in hkrati tam. Govoreči računalnik Hal naseljuje v 2001 vso vesoljsko ladjo.

Oglašalo vse vidi, njegova beseda je kot od Boga: »Pred njo se ne skriva noben stvar«. Kdor ni v polju, je nameščen tako, da najbolje vidi vse, kar se v polju dogaja; kogar ne vidite, ti isti je najbolje nameščen, da vidi vas – taka je vsaj moč, ki mu jo prisodite. Obrnete se, da bi ga zasačili, pa ga spet imate za hrbtno, itn. To je *panoptična fantazma* obsesionalne ali paranoične vrste, fantazma vida, ki je z njim prostor totalno obvladan. Veliko je filmov, ki se opirajo ob glas, ki vse vidi: naj gre, kot v *Testamentu doktorja Mabuseja* Fritza Langa, za »Vodjo«, čigar pogled prodre skoz neprosojno zaveso (zaveso, ki rabi temu, da prikrije pogled, pravi Barthes); naj gre za računalnik Hal iz 2001, to »bitje glasu«, ki so mu astronauti preprečili, da bi slišal njihov razgovor, a ga je prebral z *njihovih ustnic*; naj gre za klasičen glas pripovedovalca, ki s svojega odmaknjenega mesta vse vidi; ali pa za klasične glasove nevidnih fantomov, vznikujoče povsod, kamor se prenaša dogajanje, in ki jim, tako kot Kruljavemu Vragu, ne ostane nič skrito (Ophulsova *Nežna sovražnica*); in končno, za tiste glasove, ki v thrillerjih prek telefona terorizirajo svoje žrtve na temo »ne vidiš me, jaz te pa vidim«.

Še posebej domiselno uprizori panoptično fantazmo *Megla*, grozljivka Johna Carpenterja. Junakinja (Adrienne Barbeau) dela kot disc-jockey na lokalni radijski postaji, nameščeni v opuščnem svetilniku, od koder dominira nad celim mestom. Druge osebe v filmu jo poznajo kot *neki glas*, ki je edini v takem položaju, da *vidi* stanje, v katerem so se znašle (prek mesta se je razširil zel oblak). V megli so se izgubile vse orientacijske točke, predre jo samo glas na valovih, ki prihaja s svetilnika in materializira njegovo panoptično moč.⁵

Zdi se, da je vsevidno oglašalo pravilo; glas oglašala, ki ne vidi vsega, je izjema in bizarnost: tu srečamo panoptični motiv v inverzni, a eksplicitni obliki. V *Sagi o Anatahanu* Josefa von Sternberga dogajanje poteka na otoku, kamor so se zahtekli japonski vojaki, ki jih slišimo govoriti v njihovem jeziku. Namesto da bi bilo za zahodnega gledalca to dogajanje dubilirano ali podnaslovljeno, mu ga v angleščini *komentira* glas-off samega Sternberga, ki govori »v imenu« skupine junakov, pri čemer pa, nenavadno, uporablja »mi«. Ta »mi« ne pomeni cele skupine, ampak samo večinsko frakcijo, izključeno iz slehernega občejanja z *edino žensko na otoku*. Kajti od trenutka, ko nas slika in spremljajoči sinhroni glas v japonsčini privedeta do vhoda v kolibo, v kateri zagledamo žensko z njenim trenutnim partnerjem, govori pripovedovalčev glas samo še kot glas nekoga, *ki ne vidi*, kaj se dogaja pred našimi očmi in ki lahko samo ugiba (»mi nismo mogli vedeti«). Nasprotno od očesa kamere glas *ni vstopil v kolibo*. To razedinjenje pripovedovalca-oglašala in indiskretnega pogleda kamere je toliko bolj vznemirljivo zategadelj, ker glas, ki pravi, da ne vidi, stoji na mestu, od koder naj bi vse videl, na mestu zunaj polja, tako da je le težko verjeti, da ni navzočen pri dogajanju, ki poteka v polju. Zato raje domnevamo, da je v svoji delni zaslepitvi *neiskren*. Treba je reči, da »mi«, v imenu katerih govori, ne napotuje k nikomur posebej

– nikoli ne moremo v množici vojakov izslediti posebnega individua, ki bi mu lahko naprtili pripoved kot njegovo.

Za večino akuzmatičnih glasov, ki jih slišimo v *India Song* Marguerite Durasove, prav tako velja, da govorijo kot glasovi, ki ne vidijo vsega, in ta ne-videti-vsega, ta ne-vedeti-vsega se najprej nanaša na par, ki ga tvorita vicekonzul in Anne-Marie Stretter, tako kot se je na par v kolibi nanašal Sternbergov »mi«. To pa, skupaj z ostalimi primeri, o katerih bomo še spregovorili, sugerira, da ima oglašalo z delnim videnjem nekaj opraviti s primitivno sceno. To, za kar pravi, da ne vidi, je prav tisto, kar tvori par. Zato se Bertolucci jev film *Tragedija smešnega človeka* po pravici vrti okoli perversnega obrata primitivne scene (tu je Oče tisti, ki ne vidi, kaj počne ta skupaj Sin in ... – po naši interpretaciji pač Mati): oče je od sina prejel v dar *doljnogled*, s katerim se zabava v začetku filma, ko se na strehi svoje tovarne gre vsevidca. Gre pa za to, da je Bertolucci podelil temu Očetu, ki ga igra Ugo Tognazzi, enkrat »notranji glas«, o katerem nikoli ne vemo, do kod segata njegov vid in njegova vednost, še posebej glede vsega tistega, kar zadeva njegovega sina, katerega ugrabitev (ta glas) vidi, in vsega tistega, kar se dogaja za njegovim hrbtom, od česar pa (ta glas) nič ne vidi.

Najbolj neprijetno nam pravzaprav ni takrat, ko predpostavljamo, da je vednost oglašala *neomejena*, neomejena v pomenu »brez sleherne meje« – ampak takrat, ko imata njegov vid in njegova vednost meje, o katerih ne vemo ničesar. Ideja boga, ki vse vidi in vse ve (v vseh treh religijah Knjige, judovski, krščanski in islamski, je ta Bog oglašalo), je morda – kot je reklo dekle, o katerem govori Nietzsche – »indecentna«, je pa malone naravna. Veliko bolj moteča je ideja boga, bitja, čigar moči in videnje so delni, njihov doseg pa neznan.

Vsevednost in vsemogočnost oglašala: ko smo omenili oglašalo kot tisto, o čemer se predpostavlja, da je v položaju vsevidnosti, smo povsem samoumevno anticipirali moči, ki iz takega položaja izhajajo. Vse videti implicira v logiki magijske misli, v kateri smo ujeti, vse vedeti, pri čemer je vednost asimilirana v videnju-v-notranjost, manj pa tudi v vsemogočnosti ali vsaj v posedovanju *določenih moči*, katerih narava in obseg variirata (neranljivost, poveljevanje destruktivnim silam, hipnotično delovanje itn.).

Zakaj naj bi glas imel vse te moči? Morebiti zato, ker nas ta glas brez mesta, kar je bolj ali manj glas oglašala, vrača k arhaičnemu, izvirnemu stadiju prvih mesecev življenja ali celo izpred samega rojstva, ko je glas bil vse in povsod (vendar pa ni treba pozabiti, da obstoji »povsod« – samo retrospektivno; ta koncept nastopi le za tistega, ki se ne nahaja več v nerazlikovanem vse-povsod izvora).

Zvočni film torej ni samo scena, poseljena z gorečimi simulakri kot v romanu Bioyja Casaresa *Morelova iznajdba*, pač pa je tudi prostor zunaj kadra, ki ga lahko obljudijo akuzmatični glasovi, utemeljujoči in določujoči glasovi; glasovi, ki poveljujejo sliki, jo preplavljajo in izsesavajo; glasovi, ki s svojo vsemogočnostjo često vodijo akcijo, jo priključijo, pripravijo, včasih pa tudi pogubijo na ločitveni črti med kopnim in morjem.*** Zvočni film seveda ne izumi oglašala v pravem pomenu besede, kajti veliko, izvirno oglašalo je Jahve, še prej in za vsakogar izmed nas pa Mati. Film izumi neko polje delovanja oglašala, ki ga slednjemu še ni mogel dodeliti noben dramski izraz, in sicer v trenutku, ko je z nastopom zvočnega filma film na milost in nemilost izročen glasu.

4. DEZAKUZMATIZACIJA

Takšne so moči oglašala. Kajpada zadostuje že, da se pokaže, da oseba, ki govori, vpiše svoje telo v kader, da bi prišla ob svojo moč, vsevednost in seveda povsodnost. Temu bi lahko rekli *dezakuzmatizacija*, kar je neke vrste simbolno dejanje, *utelesitev glasu*, ki poveže oglašalo z usodo smrtnikov, s tem ko mu fiksira mesto in veli: »Tu imaš zdaj svoje telo, ostal boš tu in nikjer drugje« na enak način kot rituali pokopavanja s svojim pozivom duši mrtveca: »Zdaj ne smeš več bloditi naokoli, tu imaš svoj grob«.

Le koliko je filmov, fantastičnih ali policijskih, kjer ne vidimo, kako postane oglašalo tako kot vsak drug, kadar je njegov glas assigniran nekemu posamičnemu, vidnemu in obmeje-

nemu telesu? Največkrat postane vsaj ranljivo in človeško, če že ne nenapadljivo. Ko se skrili »Big Boss« pojavi na sliki, se nasploj pojavi takrat, ko ga bodo ujeli ali potolkli »kot kateregakoli imbecila« (dixit Pascal Bonitzer, ko je navedel zgled iz Aldrichovega filma *Kiss Me Deadly*).⁶

Dezakuzmatizacija, razkritje podobe in hkrati mesta, človeškega in smrtnega telesa, ki je glasu assignirano kot njegovo bodoče prebivališče, v nekaterih pogledih močno spominja na *strip-tease*. Dezakuzmatizacija se ne proizvede nujno v enem mahu, lahko je progresivna: tako kot žensko spolovilo obstaja kot poslednja točka, ki jo je moč razkriti s slačenjem (točka, ko ni več možno zanikanje odsotnosti penisa), tako obstaja tudi poslednja točka dezakuzmatizacije, in sicer *usta*, iz katerih prihaja glas. V tem smislu imamo lahko pol oglašala ali, inverzno, delne dezakuzmatizacije, ko pri osebi, ki govori, še ne vidimo ust, pač pa roke, hrbet, stopala, tilnik itn. Imamo lahko tudi četrt oglašala, če je glava osebe obrnjena proti nam, vendar zastrta! V kolikor obraz in usta niso popolnoma razkrita, v kolikor gledalčevo oko ni »verificiralo« koincidence med glasom in usti (verifikacija, ki je sicer aproksimativna in tolerantna), ostaja dezakuzmatizacija nepopolna, glas pa ohranja auro neranljivosti in magične moči ... V *Čarovniku iz Oza* Victorja Fleminga, z Judy Garland, imamo ljubko sceno velike demonstrativne vrednosti.

»Vélíki Oz« je ime, ki si ga nadene Čarovnik iz pravljice Francka Bauma; ta Čarovnik z donečim glasom se zadržuje v nekakšnem templju, skrit za zavesami, režečimi maskami in oblaki dima. Njegov doneč glas govori kot glas, ki vse vidi in vse ve, saj lahko Doroteji in njenim prijateljem pove, po kaj so prišli, še preden utegnejo odpreti usta. Ko pa se po opravljeni nalogi vrnejo nazaj in zahtevajo, kar jim je bilo obljubljeno, Oz noče izpolniti obljube in odlašaja; priče smo ogorčeni Doroteji, ko se njen psiček Toto zapodi za glasom, strga zaveso, za katerim se skriva, in razgali čisto navadnega individua z mikrofonom in naivno izdelanim aparatom za ojačitev glasu in izdelovanje dima. Vélíki Oz ni nič drugega kot možiček, ki se zabava s tem, da se skriva in si nadene grmeč glas, da bi se izenačil z bogom. V trenutku, ko je ta glas »utelešen« (»mise-en-corps«), lahko slišimo, kako zgubi svoje gigantske razsežnosti in se spremeni v tenak glasek, a obenem in slednjič tudi v človeški glas. »Mislim, da ste zelo slab človek«, mu reče Doroteja. – »Ah, ne,« plaho odvrne ex-čarodej, »jaz sem zelo dober človek, vendar zelo slab čarodej.« Dezakuzmatizacija zaznamuje prag Dorotejine iniciacije, trenutek, ko jo popade žalovanje za očetovsko vsemogočnostjo in ko odkrije smrtnega in zmotljivega Očeta.

Opombe

¹ S tem v zvezi glej Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*.

² V *Écrits*, str. 318.

³ Izraza kot »zunanost polja« ali »off«, ki sta v Franciji pogosto v rabi, sta preveč dvomna, njun smisel pa premalo opredeljen; poleg tega je bila to naša preferenca, če smo privzeli izraz iz akuzmatike.

⁴ To je kajpada nepreciznost: akuzmatik se je imenoval adept te sekte (prim. *Grand Larousse*, ki je Schaefferjev vir) – Op. prev.

⁵ V originalu: *acousmètre*. Pomen, ki ga Chion daje tej besedi (ker ga ne vidimo, mu praviloma ne moremo določiti spola) terja, da ga prevedemo v srednjem spolu. Poleg tega je *acousmètre* vzporednica Lacanovemu *parlêtre* (»govorilo«). Vendar pa je pri *acousmètre* poudarek bolj na tem, da je vsa njegova »bit-za-druge« v tem, da, nevidno, emitira glasove, »se oglašajo«. – Ustreznejši prevod bi morebiti bil *glasilo* (analogno *zvočilu*), če bi ta beseda ne bila že zasedena z nečem, kar se tako imenuje le zaradi fonocentrične tradicije. Vseeno pa ima prevod, za katerega smo se odločili, določne prednosti, ki jih ne gre spregledati: medtem ko *glasilo* prejkone sugerira, da gre za predmet, nakazuje oglašalo, s tem da »se oglašajo«, pripadnost freudovskemu polju: kar »se oglašajo«, vzbujajo nelagodje in nemir, je nadležno, subjekt se ga skuša znebiti tako ali drugače. Tako se npr. za vest in za občutek krivde reče, da »se oglašata«. Prednost pred *glasilom* je tudi ta, da je emisija glasila prejkone neprekinjena, medtem ko je emisija oglašala periodična: alternacijo glasu in tišine imenitno ponazarja skovikanje, in za sovo, ki je prvovrsten *acousmètre* za otroka, ki je ne pozna ali je ni vajen, se tudi reče, da se oglašajo. – Op. prev.

⁶ V *Historie du Cinéma*, Flammarion, str. 234.

⁷ O tem filmu gl. tudi zadnje poglavje drugega dela, *Povabilo k pogubi*.

⁸ O ločitveni črti med kopnim in morjem kot »preferenčnemu« mestu delovanja oglašala (Sirene itn.) razpravlja Chion v 8. poglavju, *Povabilo k pogubi*. – Op. Prev.

⁹ V *Le regard et la voix*, str. 32.

Michel Chion

Glasovna vez



Barbara Stanwyck v Oprostite, napačna številka (Sorry, Wrong Number), režija Anatole Litvak, 1948

1. POPKOVNA MREŽA

Na začetku, v maternični noči, je bil glas, Materin glas. Za novorojenčka je Mati bolj vonjani in glasovni kontinuum kot podoba. Predstavljamo si jo lahko, kako s svojim glasom, ki prihaja iz vseh točk v prostoru, medtem ko njena figura vstopa v otrokovo vidno polje in izstopa iz njega, tke omrežje vezi, ki ga bomo, popustivši skušnjavi, imenovali *popkovna mreža*. Izraz vzbuja grozo, saj evocira pajka – in ta izvorna glasovna vez bo dejansko ostala ambivalentna.

Denis Vasse razvija v svoji knjigi *L'Ombilic et la voix* na prvi pogled nenavadno teorijo izvornega razmerja med glasom in popkom, ki mu ga je razodelo klinično izkustvo z otroki in odraslimi. Ob psihotočnih strukturah je najprej odkril vlogo popka kot *objeta* v lacanovskem pomenu, t. j. kot »točke fikсации . . . objekta kot zaklopca in postvarjalca razlike« (objekt obturateur et chosifiéateur de la différence), nato pa je ta objekt prisodil funkciji glasu, s tem, da slednjega ni obravnaval le »v materialnosti fonematskega objekta« (kjer je že sam postvarjen kot objekt a), pač pa tudi – in tu je Vasseov izvirni doprinesek – »kot nosilca razlike, ki se ga ne da objektivirati«.

Popkovna cona kot brazgotina »vpiše s svojo nepresojno materialnostjo (. . .) v samem središču otroka znamenje želje (. . .), da bi živel po zakonu svoje vrste«, in ta želja je, zavestno ali ne, »nujno implicirana v dejanju popkovnega zaprtja«. To ob rojstvu izvršeno dejanje zaprtja je »striktno korelativno s pozornostjo, usmerjeno na ustno odprtino in emisijo prvotnega krika«. Tako »se v odtrganost, ki jo predstavlja popek, vpiše glas«. S tem zaprtjem, »ki v središču telesa priča o dokončni odtrganosti od drugega telesa (. . .), je malčku določeno njegovo lastno telo za njegovo prebivališče (. . .). Neposredno telesno razmerje z materjo je odslej posredovano z glasom«. Popek in glas potemtakem tvorita par, v katerem »je popek zapora in glas subverzija te zapore. Naj imenuje ali kliče, glas preči zaporo, ne da bi jo s tem prebil. Nasprotno, pomeni jo kot mesto nekega subjekta, ki se ne zvede na telesno lokalizacijo (. . .). Glas potrdi mejo in jo prestopi z enim in istim dejanjem«.¹

O čemer pa Denis Vasse ne piše in kar v terminih, s katerimi stvar formuliramo, zadeva le nas, je to, da bi glas mogel imaginarno prevzeti vlogo popka v funkciji hranilne vezi, ki ne bi dopustila niti najmanjše avtonomije subjektu, ujetemu v popkovno mrežo. Očitno je, da glas lahko najlažje igra to vlogo, ko je slišan kot ločen od telesa, torej v regresivni situaciji. Gasovna vez je predstavljena v svoji vitalni, hranilni funkciji na začetku filma *Velika iluzija*, ko se Maršal (Jean Gabin) sklanja nad zvočnikom gramofona, iz katerega prihaja ženski glas, ki prepeva *Froufrou*. Ženska, odsotna v prvih treh četrtinah filma in zato še bolj obsedajoča za zapornike, katerih zgodbo film prikazuje, je tu navzoča s svojim glasom, ki bo, z nekaterimi malimi izjemami, ostal vse do konca epizode s kmetico, ki jo igra Dita Parlo, *edini* slišani ženski glas. Zdi se, da se Maršal, ki je malo pozneje označen kot ženskar, dobesedno hrani s tem glasom, ne vedoča da iz njega črpa tisto, kar mu pomaga prestat dolgo ujetništvo.

Druga podoba *glasovnega traku* (cordon vocal) je slavni Renoirjev prizor na začetku *Pravila igre*, kjer je glasovni trak spet nadomeščen z ženskim glasom. Vsiljuje se nam primerjava med popkovino (cordon ombilical) in telefonsko žico (cordon du téléphone).

2. ZGODBE S TELEFONI

Ne brez naivnosti bi verjeli, da je spodbudo za razcvet zgodb s telefoni dal zvočni film. Da bi uvideli zmoto, pa zadostuje videti stare neme filme, vključno s prvimi Griffithovimi kratkometražnimi igranimi filmi: nemi film se je za telefon in vse, kar je v zvezi s kroženjem zvoka in glasu, še toliko bolj zanimal, ker je zanj predstavljal nekakšen izziv za filmanje. *Vila na samem*, kratkometražni Griffithov film iz leta 1909, je na primer zgrozen na telefonskem suspenzu, kar daje avtorju priložnost za uporabo paralelne montaže, ki mu je tako pri srcu. Ženska, ki jo v njeni hiši oblegajo tatovi, telefonira možu v mesto, naj prihi na pomoč. Pogovor, ki mu sledimo, poteka po paralelni montaži. Ta film dokazuje, da ni nujno uporabljati glasu, če hočemo konstruirati telefonske suspenze! Nasprotno, za učinek suspenza in tega, da bi gledalec ob-

visel na emisiji glasu, lahko zadostuje, da mu je pomenjen s sliko, z usti igralca.

Zakaj je telefon eden najbolj priljubljenih instrumentov suspenza? Zato, ker vpelje v igro ločitev, disjunkcijo (glas preči prostor, telesa pa ostajajo, kjer so), ker implicira paralelno montažo in simultanost, ki je, kot pripominja Pascal Bonitzer, ena izvornih figur, če ne kar sama *figura* suspenza. In tudi zato, ker je njegov učinek lahko ta, da osebi, ki jo vidimo, odtegne glas nekoga, ki ga ni videti in ki razpolaga z vsemi močmi oglašala.

Tako kot intervencija akuzmatičnega glasu, ki često napravi iz zgodbe neko *iskanje*, katerega cilj je pričvrstitev tega glasu na telo, tako tudi glas neznanca po telefonu spodbudi to zahtevo, zastavi ta problem: *lokalizirati* vir klica, izhodiščno točko glasu, torej določiti mesto glasu, ki je še brez mesta, in slednjič, pridati temu glasu obraz, kajti dokler glas ni lokaliziran, zaobsega vse realno in se mu prisojajo strašne moči.

Telefon je inverzen nememu filmu, saj dá slišati glas, ne da bi dal videti tistega, ki govori. Od tod njegova učinkovitost v filmski fikciji, ki je povezana s tem, da telefon v akuzmatični situaciji vzpostavlja *intimnost glasu*, ki jo sicer le poredko srečamo v vsakdanjem življenju, kjer vam v slušalko govori kdorsikebodi. Akuzmatični tujec, neznani telefonski zastraševalec ali perverznej (ki je v filmski fikciji, brez dvoma pa tudi v stvarnosti največkrat moški) se lahko obda z akuzmatičnimi močmi in dá podrazumeti, da vse vidi, vse ve in vse zmore. Dokler ni lokaliziran, ni mogoče biti gotov, da si ne zmišljuje. Bilo bi nesmiselno naštevati vse filme, ki igrajo na ta register.

V enem teh filmov, *Ko pokliče tujec* Freda Waltona (ki so ga v Franciji predvajali pod naslovom *Strah na liniji*), je moč scenarija v ideji (ki jo je dala časopisna notica), da neznanec kliče – ne da bi to povedal – *iz taiste hiše, v kateri njegova žrtev, baby-sitter* (Carol Kane), *prejema njegova sporočila*, žrtev pa je prepričana, da je neznanec lahko *povsod drugod*, samo tu ne. Ko odkrije, da je preganjalec tu, v hiši, in neviden, se celoten prostor hiše, ki je dotlej predstavljala edino zatočišče, naseli z navzočnostjo glasu. Ko glas, ki naj bi bil drugje, zasede domačen prostor ali telo, je učinek zastrašitve in preplašenega poskoka zajamčen.

V Fellinijevem *Mestu žensk* prisotnost telefona na dveh ali treh mestih, kamor prispe junak Snaporaz (Marcello Mastroianni), zadostno zaznamuje pezo nevidnega pogleda, ki zasleduje Snaporaza povsod kamor odide, medtem ko je sam prepričan, da potuje brez vnaprej določenega cilja. V hotelu, kjer poteka feministični kongres, potem pa še v ozkem hodniku, ki se konča z ringom, zazvoni telefon, ženska dvigne slušalko in odgovori nekemu, ki ga *nikdar ne slišimo*: »Tu je, saj ga vidim«. Panoptičen pogled (tako tudi Mabusejev in Halov pogled) je s to malo scensko domisljico bolje pomenjen kot pa z vsepovsod posejanimi očmi.

Očitno je, da smo v trenutku, ko pišemo oziroma filmsko realiziramo *prizor s telefonom*, že prisiljeni, da zavestno ali ne, izberemo eno med številnimi možnimi rešitvami. Če ne na primer ostanemo na eni strani pogovora, pri enem samem partnerju, imamo na izbiro, da damo slišati ali ne glas tistega, ki je neviden na drugi strani žice in ki ga lahko imenujemo *tamkajšnji govorec* (télé-locuteur) v opoziciji do *tukajšnjega govorca* (proxi-locuteur), tega, ki ga zadržimo na naši strani (v izmenični montaži tamkajšnji in tukajšnji govorec seveda stalno zamenjujeta svoji mesti). Situacija klasičnega suspenza, kakor je uporabljena na začetku filma *Ko pokliče tujec* in tudi v drugi različici Hitchcockovega *Moža, ki je preveč vedel* ter slednjič še v številnih fikcijah s telefonom, često ne dovoljuje izmenične montaže, ki bi nam pokazala, kdo govori in od kod govori, pač pa nas zadržuje na strani žrtve in nam hkrati dá slišati »telefonski glas«, ki je načeloma vse, kar moremo zaznati o tamkajšnjem govorniku. To je pač način, kako nas pripraviti do tega, da se postavimo v žrtvin položaj in se z njo močneje indentificiramo.

Inverzno pa telefonski pogovor, pri katerem gledalec prav tako ostane samo z enim od partnerjev, vendar pa ne sliši glasu tamkajšnjega govornika, načeloma proizvede učinek



Vila na samem (The Lonely Villa), režija David Wark Griffith, 1913

protiidentifikacije: postavi nas v položaj tretjega (kot je npr. obiskovalec) in ta rešitev je tudi sicer izbrana takrat, ko je oseba, ki je podpornik identifikacije, dejansko navzoča pri telefonskem pogovoru kot tretji. Tak primer imamo v tistem prizoru v *Psiho*, ko šerif vpiče Sama in Lilah (slednja je v tem trenutku zaradi funkcije nadomeščanja mrtve sestre podpornik identifikacije) telefonira Normanu, čigar glasu pa ne slišimo. (V številnih novejših filmih poslušajo igralci glasbo na »walkmannu« in ta glasba je sistematično vsiljevana gledalcu; zato smo kar presenečeni, ko se režiser kot je Rivette odloči v svojem *Severnem mostu* za inverzno izbiro: prikraša nas za glasbo, ki jo na walkmannu posluša glavna oseba).

Za zabavo bi lahko izdelali pravcato tipologijo telefonskih figur v filmu, izhajajoč iz mesta, na katerem prisostvujemo kot gledalci: ali smo na eni ali obeh straneh pogovora v ravnini slike, ali smo na eni ali obeh straneh v ravnini zvoka, ali gre za izmenično montažo ali za »split-screen« (ekran, ki je razdeljen vsaj ne dve polovici). Vendar pa s stališča zagotovljenega učinka, ki ga proizvede določena izbira, ali s stališča uprizoritve, ki to izbiro izraža, ne bi mogli sistematično interpretirati vseh teh izbir. Prav lahko se namreč zgodi, da oseba, ki je podpornik identifikacije, govori v telefon in da ne slišimo nič od tistega, kar sliši ona.² Cocteaujev gledališki komad *La voix humaine*, ki ga je filmal Rossellini, je v celoti napisan s tega stališča: naj bi mar rekli, da se zato postavimo v distanco do te zapuščene ženske, ki se, edina na prizorišču, pogovarja po telefonu s svojim ljubimcem, ki jo zapušča in čigar glasu ne slišimo nikdar? In kaj naj rečemo o tej tako pogosti telefonski figuri, glede katere imamo vtis, da smo jo že tisočkrat srečali: nekdo leži umorjen na tleh, poleg njegovega ušesa pa visi slušalka, iz katere prihaja glas, ki ga kliče zaman? Pač to, da je učinek smrti pomenjen skoz svoje nasprotje: slišimo glas, ki ga mrtvec ne more več slišati.

Suspensz dejanja v filmu, ki gradi na akuzmatičnih indicijah telefonskega klica, pa je bil le malokrat tako inteligentno in učinkovito uporabljen kot v filmu Sidneyja Lumeta *Fail Safe*. Zaradi transmisijske napake prejme ameriški bombnik avtomatičen ukaz, naj poleti proti Moskvi in strese na rusko pre-

stolnico svoje atomske bombe. Predsednik Združenih držav (Henry Fonda) mora z vsemi razpoložljivimi sredstvi poskušati prestreči svoja letala, da bi po telefonu prepričal Ruse o svoji nedolžnosti. Lumet nikdar ne pokaže njegovih nastrojnikov. Rusi so *samo akuzmatični telefonski glasovi*, ki prihajajo do predsednika in njegovega tolmača, s katerim se je zaprl v svojo sobo. V teh glasovih brez teles je vse lahko indicija, vse je odvisno od ustreznosti prevajalčevega tolmačenja: ne samo dobesednost izrečenih besed, pač pa tudi premene glasu in vse neizrečeno je treba upoštevati, da bi uganili razpoloženje tamkajšnjih govorcev. Navzočne so vse možnosti prevare in dvoma, ki se navezujejo na glas. Založek resnice v besedi odloča skupaj z njenimi neuspehi in spodrsjlaji o usodi celega sveta in akuzmatična glasovna vez je napeta do skrajnosti, saj v primeru nesporazuma napoči največja možna potrditev: apokalipsa.

3. NE PREKINITE!*

V *Testamentu doktorja Mabuseja* je nedejavna oseba, katere funkcija je skrivnostna, zdi pa se, da drži skupaj dementno strukturo zgodbe: gre za Hofmeistera, bivšega policaja, ki je zabredel v delinkvenco in se zdaj hoče za vsako ceno rehabilitirati v očeh svojega predstojnika, inšpektorja Lohmanna. Tako se spusti v raziskavo zadeve s ponarejenimi glasovnicami in sliši izgovoriti ime, ime človeka, ki stoji v ozadju vsega tega, toda potrebnih bo še kup peripetij, preden bo Hofmeister lahko izustil to ime, ki ga tako peče na jeziku.

Hofmeister bi lahko bil glavna oseba *Testamenta*, saj se pripoved prične z njim. Vendar pa znori in njegova norost ga vklene v nedejavnost. Toda film se z njim tudi konča, tako kot se je z njim začel. Kdor je videl *Testament*, ne bo pozabil prvega prizora, kjer se ta možak Hofmeister, zviti kot fetus, skriva v nekakšni zaprti kleti, v kateri odmeva mogočno hručenje strojev oziroma črpalke (oglašalnega stroja, *l'acousmache*). Odpro se neka vrata in noter vdre močnejši zvok oglašalnega stroja, ki nam pokaže smer, v kateri je treba iskati zadevo. Vstopita dva moža v belih bluzah in se pogovarjata. Zaradi hrupa strojev ni slišati njenega glasu: kot bi bili še v nemem filmu. Hofmeistera torej takoj povežemo s situacijo velike akustične napetosti. Oglašalni stroj s svojim

gigantskim hrupom, ki stalno ostaja neviden, nemožnost, da bi slišali, kaj se moza pogovarjata, in panoramsko raziskovanje prostora s kamero, ki kot da skuša najti stroj – vse to se steka v napetost poslušanja, ki jo je znalo ustvariti le malo filmov. Moza opazita Hofmeistera, vendar odideta kot da ga nista videla. Tudi Hofmeister prileze iz svojega skrivališča in hlastno prisluškuje pri vratih, skozi katera namerava oditi. Ko se pozneje izogne pasti, ki so mu jo nastavili, da bi ga likvidirali, se skriva v neko pisarno in prežeč telefonira na komisariat, da bi govoril z inšpektorjem in mu izročil ime. Lohmann, ki se odpravlja v opero, najprej noče poslušati te »kanalje«. Po drugem, skrajno nujnem klicu le popusti in vzame slušalko v roke. Pogovor med njima poteka po paralelni montaži, tako da nikdar ne slišimo njunih glasov kot telefonskih glasov – razen natančno na koncu, ko v Lohmannovi slušalki odmeva rezko petje Hofmeistera, ki je znorel. Lang je prihranil akuzmatičen učinek za ta trenutek.

Hofmeister: *Prosim vas, za božjo voljo, poslušati me mora, recite mu, da gre za življenje ali smrt!*

Müller (Lohmannov tajnik, Lohmannu): *Gospod komisar, mislim, da absolutno morate...*

Lohmann (besno): *Seveda, zamuditi prvo dejanje! (stopi do aparata). Lohmann tu. Kaj se dogaja?*

Hofmeister (ves spremenjen): *Komisar! Jaz... jaz... jaz se vam zahvaljujem, hvala.*

Lohmann: *Brez čvekanja. Povejte mi, kaj se dogaja.*

Hofmeister (se zbere): *Da, komisar, jaz sem... (se prekine, plane pred nevidno in neslišno grožnjo, si otre obraz). Samo trenutek, prosim... Samo v primeru, da... Komisar, napravite zapisnik mojega poročila.*

Lohmann (Müllerju): *Vzemite slušalko, beležite!*

Hofmeister: *Jaz sem... jaz sem se hotel rehabilitirati v vaših očeh, komisar, in sem zadnje štiri dni oprezal... zdaj vem, kdo stoji za vsem tem.*

Lohmann: *Torej kdo?*

Hofmeister: *Vem, kdo stoji za tem, kdo je za zaveso, misliti boste, da sem nor, prisegam, da vam govorim resnico, slišal sem ime s svojimi lastnimi ušesi! (umolkne).*

Lohmann: *Hofmeister, Hofmeister, zaboga!*

Telefon v planu (gl. spodaj). (Zunaj polja se začuje zamolkel udarec).

Hofmeisterov glas (prediren, v Lohmannovi in Müllerjevi slušalki): *Gloria, Gloria, schön sind die Mädchen von Batavia...*³

Nekoliko pozneje spet vidimo Hofmeistera, ki je znorel.

Tu imamo več stvari, ki so povezane s poslušanjem. A Hofmeister ne izroči takoj tega, kar ima povedati, temveč zavlačuje kolikor more, da ne bi povedal, kar mu je bilo razkrito – kot da bi hotel ohraniti vez. »Poslušati me mora«, to je njegova zahteva. *Ime, ki ga je slišal s svojimi lastnimi ušesi*, to je njegovo odkritje. *Ne prekinite*, ne prekinite vezi poslušanja, to je njegov klic. In za ponazoritev te grožnje krokodilja figurica na pisalni mizi poleg telefona z odprtim gobcem polnim zob, očitno namenjena k telefonski žici.

Ko je Hofmeister znorel po tistem, kar se mu je pripetilo (nikoli ne bomo zvedeli, kaj) se je zatekel k halucinatornemu ponavljanju telefonske scene. Ko misli, da je v celici sam, sedi v fetalnem položaju in skuša kontaktirati z Lohmannom prek namišljenega telefona. Subjektivni kadri vizualizirajo svet njegove halucinacije, v katerem je realnost ob konsistenco in stekleno presojna: tudi kastratorski krokodil se je spremenil v stekleni stvor s široko režečim gobcem. Telefonske žice ni več videti.

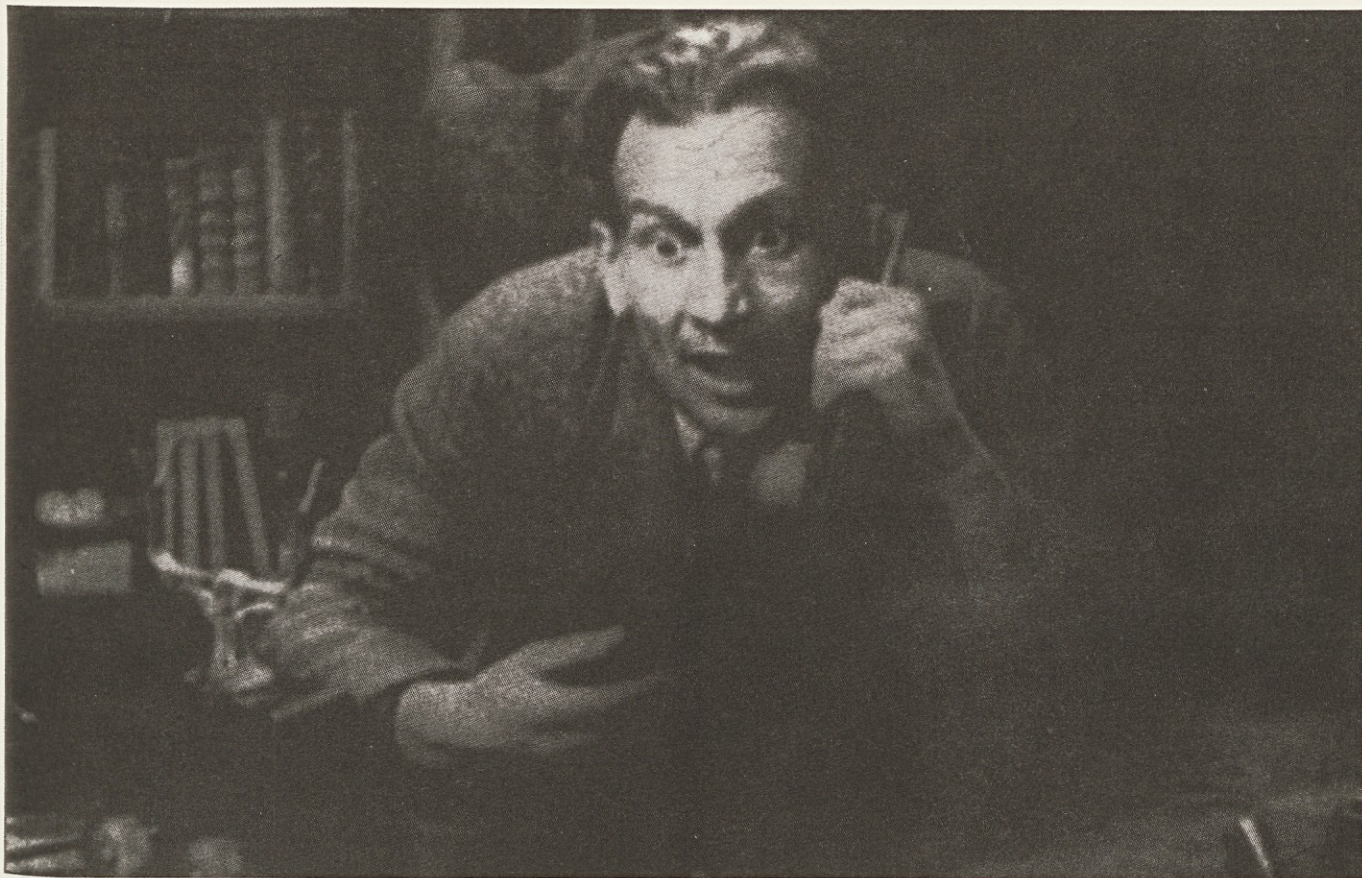
Kakor hitro Hofmeister opazi ali pa ko se mu zazdi, da ga vidi, opusti svoj namišljeni telefon in fiksira nevzdržen pogled, počoč s predirnimi falzetskimi glasovi »Gloria, Gloria«. Zakaj predirnimi? Brez dvoma zato, da bi si priskrbel pomirjajočo halucinacijo glasu, ki ga je zibal in uspal, ko je bil

majhen. Zanj je vse realno kontaminirano s fantazmo in edina točka, v kateri lahko doseže realno, je imaginarna: to je telefonska zveza z Lohmannom, na katero se je cel obesil. Ne prenese, da bi ga kdo videl ali se ga dotaknil. Dostopen je samo še po glasovnem kanalu: bolj radikalne regresije si ni mogoče zamisliti.

Tako ne more prepoznati Lohmanna in govoriti z njim, pač pa se vrne v položaj telefonskega fetusa, ko misli, da je Lohmann odšel: »Komisar Lohmann! Komisar Lohmann!« Tedaj pa Lohmann s čudovito intuicijo znova vstopi v igro. Dva koraka stran od Hofmeistera, ne da bi ga slednji videl, simulira zvočenje telefona s svojo budilko (na kateri je moral kazalce pomakniti nazaj, kot da bi hotel vrniti čas nazaj na ničelno točko): »Halo, halo! Lohmann pri telefonu, kdo je tam, prosim?« Hofmeister, ki je od radosti čisto spremenjen, takoj odgovori, a tedaj se mu Lohmann približa: Hofmeister se obrne in ko ga zagleda, v trenutku spet prične s svojo zarotitveno pesmijo »Gloria, Gloria«. Pozneje je Hofmeister, ki je razglašen za norega, zaprt v Baumovo norišnico in Baum mu dodeli celico Mabuseja, ki je umrl istega dne zjutraj. Znova ga vidimo šele na koncu filma, v končni točki njegovega trajektorija, ko se Baum, ki je v posesti in pod vodstvom Mabusejevega fantoma, vrne v bolnišnico, vstopi v Hofmeisterovo celico in se mu predstavi: »Dovolite mi, da se vam predstavim. Moje ime je Mabuse, doktor Mabuse«. Kaj se zgodi, da Hofmeister zdaj to ime ponovi in ga izkriči s krikom nekakšne osvoboditve, zvočnega poroda? Tako kot v trenutku travmatizma kamera tudi zdaj gleda drugam, nahaja se v hodniku in zavrže dogajanje v zunanost polja. Ko prispe na mesto dogodka Lohmann, bolničarja prineseta Hofmeistera iz celice in Hofmeister mu nakloni ljubezni poln pogled, nato pa mu slednji razkrije tisto, česar mu prej ni mogel povedati, kar pa komisar zdaj že ve: »Ime tistega človeka, komisar, je Mabuse, doktor Mabuse«.

To je torej ime, ki se mu je zataknilo v grlu po misterioznem dogodku v pisarni. Povedati to ime, predati ga nekomu drugemu (kot ga je njemu predal Baum), je nekaj takega kot osvoboditi se. Osvoboditi se česa? Videli smo, da je Hofmeister v svojih realnih in imaginarnih telefonskih pogovorih neprestano mašil čas z opravičili, strahovi, zahvalami, ovinkarjenji, z vsemi temi »plehkostmi« (čvekanjem, širokoustenjem), ki mu jih je poočital Lohmann, in to tako kot bi hotel kar se da odložiti trenutek izpustitve imena. Morebiti zato, ker misli, da je »tisto« vse, kar ima podariti, in da bi ga po izustitvi imena ne bilo več potrebno poslušati, medtem ko on hoče obdržati prav to vez poslušanja. Njegova zahteva je prav »poslušajte me«, ne pa »poslušajte, kaj vam povem«, in njegov dvojni, protislovni zahtevek, njegov *double-bind* je pokloniti darilo, da bi se rehabilitiral, to je dobiti ljubezen, obenem pa ohraniti z Materjo (Lohmannom) glasovno vez, ki jo je dosegel z zadrževanjem imena. Kot da ne bi pristajal na to, da je beseda, da je ime nekaj, kar je treba zamenjati in izgubiti, če naj ostane živa. Govorica, ki ne sprejme tega tveganja in ki v njej ni impliciran odpadec, izguba objekta v simbolnem razmerju, ki ga vzpostavlja – ta govornica pa je seveda obsojena na izgubo smisla in založka v totalni derealizaciji sveta.

Ničesar ne bomo izvedeli o tem, kaj se je pripetilo Lohmannu, saj tega zelo verjetno niso vedeli niti scenaristi – pomembno je, da *to ostane neizrečeno*: in sicer tako narava travme kot tudi nesposobnost avtorjev, da bi to izrekli. Scenaristi se ujamejo na vrzeli, na nečem pozabljenem in zanemarjenem v njihovi zgodbi, in iz tega se rodi sama zgodba. *Testament doktorja Mabuseja* pregnantno uteleša *dejavno silo neizrečenega*. Le kolikokrat v tem filmu ostane nerečeno, kaj se bo zgodilo, le kolikokrat ljudje, stvari in dogodki niso imenovani z njihovim imenom. Tako potepuhi, ki prejema jo ukaze z Mabusejevim podpisom, nikdar ne izgovorijo med seboj tega imena; pravijo »šef« ali »doktor«, a prepoved ni nikdar pomenjena. Kazen, ki jo strašen odsek 2-B nalaga izdajalcem, je pogosto evocirana kot nekaj, česar se je treba kar najbolj bati, vendar pa ni nikdar *izrečena* ali jasno nakazana. Ko Lily in Kent odkrijeta dispozitiv za zaveso, ga ne imenujeta in ga ne bosta nikdar nikomur imenovala. Ne imenovati, da bi se pridobilo na času in da bi se moglo govoriti dalje, preobraziti glas v neprekinjeni in hranilni glasovni tok, ki pa je brez vložka smisla, torej brez izgube in



Testament doktorja Mabuseja, režija Fritz Lang

možne prekinitve – to ni samo Hofmeisterova bolezen, ampak bolezen celotnega filma in predvsem seveda podjetja *Testamenta doktorja Mabuseja*.

Bolj kot gledamo ta film, bolj postaja očitno, da je z racionalnega stališča njegov scenarij tkivo ilogizmov, ki ga drži skupaj zgolj neizrečeno, ki ilogizme prikriva, in da tudi oblast Mabuseja samega kot principa Zla izvira prav iz neizrečenega. Ohranja se le prek prepovedi imenovanja in preverjanja, ki si jo subjekti vzajemno nalagajo.

Tudi film sam se daje kot nekaj, kar stoji skupaj le toliko, kolikor kot gledalci sprejemamo in si prikrivamo logične luknje, iz katerih je sestavljen. Naglica in virtuoznost njegovega razreza na kadre in njegove paralelne montaže ter učinki povezave med koncem vsake scene in začetkom naslednje (na primer, evokacija neznanca, odgovornega za Hofmeisterovo norost, privede na platno Mabuseja), služijo temu, da zamašijo dispartnost in nekoherentnost v uverženju scen in da prikrijejo njihovo navidezno logiko, saj princip poveza- in po sosedstvu, dotiku in okužbi izhaja iz magične misli, ki se ne vznemirja zaradi kopičenja protislovij. Mabusejev destruktivni načrt, ki je črno na belem zapisan v njegovem testamentu, njegova metoda vpeljave Carstva Zločina je tu zato, da iznenadi mnenje s hazardskimi terorističnimi dejanji, ki z logično mislijo opravijo na kratko. Klini (chevilles), ** napačni sledovi, protislovija, ki jih odkrivamo v teh dejanjih, potemtakem niso razpoka, pač pa, nasprotno, sámo bistvo. Neprijetna, a predvsem genialno izpeljana je podobnost med mabusejevsko mislijo in strukturo filma, ki dá videti funkcioniranje te perversne logike vsakomur, kdor ga je pripravljen brati.

In Hofmeister? On je mašilec (personnage-cheville)** prepovedi par excellence. Razkritje, ki ga obljublja na začetku in ki ga izroči na koncu, nam nima ničesar povedati, ker gledalec že vnaprej ve ime, ki ga hoče povedati, saj stoji v naslovu. Odlašanje z razkritjem bržčas nima druge funkcije kot da pravi: »Ne prekinite, nekaj vam imam povedati!«

Hofmeister služi temu, da greje celico v norišnici in vmesnem času med odstranitvijo umrlega Mabuseja in povratkom doktorja Bauma, ki se vrne, da bi se izročil in imenoval Hof-

meistru, ter s tem povzroči Hofmeisterovo preselitev in osvoboditev (délivrance). Toda ta funkcija je sama na sebi funkcija klina, to se pravi tistega, česar edina naloga je, da drži skupaj. Hofmeister, ki ima že po svojem imenu referenco na gospodarja (etimološko: gospodar kmetije, upravnik dvora), podaja po eni strani roko Mabuseju, po drugi strani pa Bau- mu; vse drži z ničemer, t. j. z neizrečenim.

Tako da ni naključje, če je ta oseba, ki z upornim zadrževanjem Mabusejevega imena sama na sebi reprezentira željo filma, da bi ohranil vez s publiko, hkrati kar najbolj regresivna in že od prvega prizora dalje postavljena kot *bitje poslušanja*. Bitje poslušanja, a čisto določenega poslušanja: poslušanja, ki postvari glasovni tok v vez, ki je prikrajšana za smisel in prek katere ni mogoče reči nič drugega kot »fatični« »Halo, halo, komisar!« te ponavljajoče se besede in klici ne pravijo nič drugega kot »Govorim vam, ne prekinite«. Beseda je za Hofmeistera dar in popolna izguba, tveganje, ki si ga ne upa sprejeti, in zato jo mora ohraniti zase. Na kaj se namreč pripne telefonski fetus, če ne na glas kot transmijski trak slepega, hranljivega toka? Glas tu ni več »subverzija popkovne zapore«, kot je po formuli Denisa Vassea, marveč *izriv zapore*, in ta izriv je plačan za ceno nesmisla in groze. Vidite, kaj se zgodi, če vzamete glas za popkovino?

Prevedel: Bojan Baskar

Opombe

¹ L'Ombilic et la Voix, str. 12–20

² Tako tudi v Hitchcockovem *North by Northwest* ni utrjenega pravila: ko Cary Grant dvakrat zaporedoma telefonira svoji materi, ne slišimo njenega glasu; ko pa Cary Grant v »Kaplanovi« sobi, ki jo pravkar prebrskuje, prejme klic enega morilcev, slišimo morilčev telefonski glas.

* Pripominjamo, da je »ne coupez pas« rabljen v besedilu homonimno: ne prekinite (telefonskega pogovora), ne prerežite, ne pretrgajte (popkovine) – Op. prev.

³ Prevod dialoga je približen in skrajšan.

** Cheville (klin) je treba razumeti kot pripravo, s katero zamašimo luknjo in s tem spojimo dva bloka. Paradigmatičen primer je »cheville ouvrière«, t. j. klin na ojnici kompozicije, ki ga vtaknemo v člen na vlečnem vozilu. V prenesenem pomenu je cheville ouvrière tisto, na čemer sloni, visi vse breme, od česar je vse odvisno: v tem smislu pomeni tudi osebo, ki igra glavno vlogo. Kot »mašilec luknje« pa pomeni cheville v določenih sintagmah mašilo; »cheville« je tudi beseda, ki jo, čeprav je odvečna, vtaknemo v stih, da zadostimo diktatu metrike, rime ... – Op. prev.

Prevedena teksta ustrezata 1. in 4. poglavju knjige Michela Chiona, *La Voix au cinéma* (Glas v filmu), Ed. Cahiers du cinéma, 1982.

Pascal Bonitzer

Hitchcockovski suspenz

Mar ni iznajditelj suspenza Griffith? Suspenz je vsekakor proizvod montaže. V tem je bržkone tudi eden izmed neposrednih vzrokov za to, da najdemo montažo zasledovanj tako v velikih ambicioznih freskah (*Nestupnost, Rojstvo naroda*) kot v komedijah in melodramah (npr. *Sally of The Sawdust*). Montaža zasledovanj je paralelna montaža, ki izmenoma kaže zasledovalca in zasledovanega in pri tem eventualno spreminja obseg planov, kadar hoče montirati čustvo, ali pa je – kot v *Nestupnosti* – čisti paralelizem akcij, ki se vzajemno stopnjujejo iz svojih razlik. To je tudi razkosanje prvotnega krožnega zasledovanja v prvencih Macka Sennetta, kolikor z igran planov, približanih obrazom protagonistov, premesti to zasledovanje iz čisto mehaničnega področja gagov v emocionalni register.

Če montiramo sliko noža, ki se približuje ponujenemu grlu, k sliki avtomobila, ki si utira pot skozi oblak prahu, lahko gledalec podvomi, da bo oseba v avtu pravočasno preprečila zločin. Z montažo paralelnih akcij pa najčesče prav to pripeva k točni logiki ali pa dramatični morali. Film groze in strahu v veliki meri še danes temelji na tem načelu montaže. Kaj odlikuje hitchcockovski suspenz, »Hitchcock's touch«, v primeri s tem mehaničnim suspenzom? Kaj ju specificira?

Velik del Hitchcockove filmografije bi lahko povzeli v montažo zasledovanj, s tem da se zasledovanje, spojeno s preteznim objektom, ki ga, kot je znano, Hitchcock imenuje Mac Guffin, do te mere obremeni z naključji, ovinki, pripetljaji, podrobnostmi in osebami, da se nazadnje pomeša s filmom v celoti. Hitchcock je torej »izvotlil« griffithovsko zasledovanje v tistem smislu, kot pravimo, da je Mallarmé »izvotlil« baudelairovski verz. Kateri je tedaj objekt, ki ga je sprostil, prevzel in obdelal ta nemir – suspenz? Tvegam tale odgovor: ta objekt, koekstenziven odkritju in uporabi velikega plana, je pogled v vsej svoji bistveni zlobnosti.

Povrniti se moramo torej k izvoru, h Griffithu. Kajti pogled, to je še Griffith. Pogled, prav ta pogled, ki ga prvotno v kinu ni bilo, je nedvomno stopil iz kina, da bi pomagal pri porodu filma. Najprej so petnajst, dvajset let navduševale stvari, gibanje in življenje, spektakel, ki ga je navdihoval svet. Danes gledamo te prve filme, filme Lumièrea, Mélièsa, Zecce in drugih, pa Macka Sennetta, Charlota, Fattyja, kot mnogovrstne sadove filmskega Raja, v katerem je bil strah z montažo pogleda še neznan. Ko izražamo to občutje, govorimo o čistosti, nedolžnosti. Kamero so namestili čelno na stativ, za majhne skeče in gestikulacije pa spredaj. Prvi igrani film je bil, hote ali ne, burleska: film čistega gestualnega utroška, razigranih nog in rok, ki udarjajo v prazno, in očes, ki zavijajo (to je: ki ne gledajo). Po Edgarju Morinu (*Les Stars*) se je prav v letih 1915–1920 gestikulacija igralcev umaknila neki relativni negibnosti. To je griffithovski preobrat, obdobje velikega plana in montaže. Japonski kritik Tadao Sato pripisuje precejšen del tega prevrata velikanskemu uspehu, ki ga je dosegel Sessue Hayakawa v filmu *The Cheat* (Prevara, 1915) Cecilia B. De Milla.¹ Japonski igralec je ob rasističnem klišeju osebe (vznemirljiva »nepredirnost« Rumenih) s svojo ravnodušnostjo in negibnostjo dosegel intenzivnost, ki je poblaznila množice. Vsa njegova igra, beleži Sato, je prešla v pogled, ki je bil stopnjen s tehniko, imenovano *haragei*, dobesedno: »umetnost trebuha«. S tehniko zadrževanja torej, v nasprotju z gestualnim pretiravanjem in ekspresivno teatraličnostjo zahodne igre, ki je bila tedaj v veljavi. Približno v istem času, v letih 1918–1919, je nastal najbolj slaven eksperiment Kulešova, eksperiment z igralcem Možuhihom, sicer bolj znan kot »efekt Kulešov«. Efekt temelji na negibnosti igralčevega obraza, na njegovi »ekspresivni nevtralnosti« v velikem planu. Gre za neke vrste tretjega stadija, za zvedbo igre na ničelno stopnjo, da bi se s tem prenesle moči zgolj na montažo, na avtorja. Gestualnost, koncentracija (*haragei*), nevtralnost bi bile tedaj tri etape, ki »z vzvišenim«,

z obrazom, postopno udomačujejo igralčevo telo v korist režije in montaže, ki je bistvena za vzpostavitev zakonov suspenza. Hitchcock je pogosto omenjal, da se je navezal na nevtralni obraz.²

V tem je vsekakor neka revolucija. Z montažo, velikim planom, negibnostjo, pogledom in njegovim korelatom – s potlačitvijo gestualnega, se znaten del kinematografije – denimo, ves ekskrementalni karneval burleske – nagne k izginotju in se ne bo nikoli več našel v svoji prvotni bujnosti. Film je bil nedolžen, vesel in umazan. Postal bo obsesionalen, fetišističen in leden. Toda umazanija ne izgine, ampak je notranjena, moralna, saj preide v pogled, v register želje. Konec je z obmetovanjem s smetanovimi tortami, z maščevalnim valjanjem po blatu in z vseh vrst uničevanji. Zakon, želja in perversnost vstopajo v film obenem z negibnostjo telesa in s fiksiranjem na obraz, pogled. Sessue Hayakawa je prototip »zlobneža«. Hitchcock je vedno govoril, da bolj ko uspeva zlobnež, boljši je film. Kajpak ni treba posebej omenjati, da Možuhihov eksperiment temelji na interpretacijah želja. Hitchcock je nedvomno cineast, ki je potegnil najbolj logične konsekvence iz te vrste označevalne revolucije, ob kateri tehnična revolucija zvočnega filma le malo velja (saj zgolj sledi programu). Prav zares revolucije, ki kot vsaka revolucija temelji na smrti in režiji te smrti. (Tudi tukaj je simbol revolucije odsekana glava, veliki plan.) Niti smrt niti zločin namreč ne obstajata v polimorfem svetu burleske, kjer vsakdo zadaja in prejema udarce, kakor se mu pač zljubi, kjer letijo smetanove torte in kjer se ob splošnem krohotu rušijo poslopja. V svetu čiste gestualnosti, ki pa je tudi svet risanke (nadomestek za izgubljeni *slapstick*), so protagonisti praviloma nesmrtni, neuničljivi – razen v zelo redkih izjemah, npr. pri Texu Averyju – nasilje je univerzalno in brez posledic, krivde ni. Brez smrti, umor, zločin imajo smisel le za pogled. Hitchcock v svojih filmih ni storil nič drugega, kot da je režijsko kar najbolje izkoristil *funkcijo pogleda, ki jo razgalja zločin*. »Zločin obstaja zgolj za pogled« pomeni tudi, da postulat zločina, ki razgalja pogled, obenem izroči obscenost pogleda: npr. v *Dvoriščnem oknu*.

Kaj je potrebno za rojstvo hitchcockovskega suspenza? Kar zadeva pripoved, v bistvu zelo malo. Zadostuje, če s kakršnokoli zvižajo pokažemo neki katastrofični dogodek, ki zadeva filmane osebe, ki vanj ne dvomijo. (To bi bil, bachelardovsko rečeno, »Kasandrin kompleks«).

S tega stališča je lahko »hitchcockiziran« celo kakšen Lumièrov film.³

Še več: hitchcockovski suspenz je možen prav zato, ker vsak film *a priori* funkcioniira kot Lumièrov film, saj hitchcockovska režija učinkuje provokativno prav na lumièrovskem delovanju filma. To bom pojasnil.

Zgoraj sem omenil neke vrste filmski Raj, prva leta, prve geste, prve igre. Tako v enem prvih filmov bratov Lumièra neki vojak dvori varuški, ki pelje otroški voziček v javnem parku. To ni fikcija, to je skeč. Na tej ravni se film zadovolji z življenjem, film je življenje. *Lumièrov film ne pozna smrti*. Snemanje te scene je – recimo – nedolžno. Spektakel je nedolžen, nedolžni pa so tudi protagonisti. In končno si tudi občinstvo deli to nedolžnost. Vendar če film v svojem izvoru tako nedolžno snema nedolžno življenje, ga že lahko krivimo, da je nekaj dodal prav s tem, da je življenje preprosto posnel. Zakaj prav vojak in varuška, zakaj izbor te scene, zakaj ta izraz, to kadriranje, ta pogled? Brž ko nastopijo ta vprašanja, se vse spremeni, že posumimo v izvirno nedolžnost, že je izgubljena. Že vojak in varuška igrata dvoumno in kaznivo igro, že interes publike spremeni smisel. Du šušmarstva ni več daleč, in če je šušmarstvo še odkrito in nedolžno zadostuje le malenkost, da postane razuzdano. In prav po tem ovinku



Tulac v vlaku (*Stranger in the Train*), Alfred Hitchcock, 1951

se uvede fikcija ali – kot pravi Godard glede Hitchcocka – fikcijo tvori pogled.⁴

Kaj je torej potrebno, da se lumièrovski skeč transformira v hitchcockovsko fikcijo? Zadostuje, če vanj vbrizgnemo zločin: predpostavimo a priori, da se je varuška odločila utopiti dojenčka. Vse je lahko filmano tako kot prej, toda smisel ni več isti. Ko sedaj vidimo dojenčka, ki ščebetava v vozičku, varuško, ki ovinkari in se ziblje v bokih, vojaka, ki uganja burke, da bi jo zapeljal, neka latentna groza uniči prvotni, očitni – ali kot bi rekli semiologi – »denotirani« smisel prizora saj sprevrže vse njegove znake. Poslej je nemogoče, da bi publika naivno privolila v očitno realnost slike, saj ve, kaj se skrivoma pripravlja. Izguba nedolžnosti. Publika sedaj vidi smrtno ogroženega dojenčka, ki se nasmiha vojaku, in njegova bebavost postane očitna (»ne-pomoč osebi v nevarnosti«). »Vtis realnosti« preide na drugo raven, na raven konotacije. Kamera ne reče več preprosto: *poglejte tega dojenčka, kako je srčkan*, temveč: *poglejte tega dojenčka, kako je srčkan, toda preostane mu le še nekaj minut, če vojak ne bo doumel, kaj se dogaja*. Vendar to pove z isto sliko. »Nedolžni« smisel ni zgubljen – dojenček je še vedno srčkan, vojak bebav in varuška mikavna – pač pa skaljen, podvojen, sprevržen in »izvotlen« z drugotnim, krutim pomenom, ki vsaki gesti obrne lice posmeha in obešenjaške komike, ter razkrije skrito lice preprostih gest – razkrije obličje nič. Suspens je anamorfaza filmskega časa, saj gledalca preusmeri k tisti točki na platnu, kjer – brez vednosti oseb kajpak – v podolgovati obliki prepozna mrtvaško glavo.

Takšna je funkcija zločina pri Hitchcocku. Zločin preusmeri hkrati naravni red stvari in naravni red filma, s tem, da naredi madež, ki strmoglavlji pogled in izzove fikcijo. (Zlo je madež.)⁵ Ta naravni red je potreben a priori. Hitchcockovski film se gradi takole: v povprečju poteka vse normalno, celo splošna poprečnost in brezčutnost, dokler kdo ne opazi madeža, ki ga naredi neki element množice s svojim zagonetnim obnašanjem. S tem je vse povezano.

Okrog tega madeža se vedno organizirajo najbolj specifični hitchcockovski učinki režije. Tako lahko vse funkcionira kot madež, ki izzove pogled: kri na obleki v *Stage Fright*, v *Sumu kozarec mleka*, ki ga »stopnjuje« svetilka v kozarcu, v *Dvoriščnem oknu* črni pravokotnik okna in v tem črnem pravokotniku rdeča točka morilčeve cigarete, v *North By North-west* letalo, ki je najprej le točka na nebu.

Tako se gradi fikcija. Na primer: neki moški, Cary Grant, ima zmenek z neznancem (»Kaplanom«) Na avtobusni postaji, ki je na povsem odprtem podeželju. Nikjer nikogar, nič. Nenadoma na tej isti postaji avtomobil nekoga odloži. Ne, to ni Kaplan, ker se ne pišem tako, odgovori mož na vprašanje Caryja Granta. Pripelje avtobus. Medtem ko vstopa v avtobus, mož brez imena ošine obzorje in pripomni: *smešno, letalo škropi letino, ki pa je nikjer ni*. Odhod avtobusa z možem brez imena; ostane Cary Grant s pogledom na tisto oddaljeno, majceno, komaj opazno anomalijo – letalo, ki škropi neobstoječo letino – za katero pa že vemo, da se bo približala, narasla in preplavila celoten kader.

Ta znamenita scena dobro pojasni funkcijo anomalije, madeža v hitchcockovskem filmu, ker zadane ob abstrakcijo na prazni ravnini. Cary Grant išče nekoga, zato preži na najmanjši razpoznavni znak; toda do prepoznanja, ki bi postavilo stvari na njihovo pravo mesto, ne pride. Vse ostane na negotovih temeljih in nazadnje je Cary Grant, tisti, ki tvori madež na platnu, saj ga skušajo – kot rečemo – »izbrisati«.⁶ V *Dvoriščnem oknu* odkriva James Stewart na enem izmed nasprotnih oken nekaj nenormalnega vse dotlej, dokler zaprednost majhnih anomalij ne dobi konfiguracije zločina, in dokler zločinec – ko je pač na vrsti – sam ne odkrije opazovalca.

Prav tako vemo, da je vsa fikcija v *Dopisniku iz tujine* del ideje mlina, na katerem se vrtijo kolesa v obratni smeri vetra.⁷ Objekt-ki-dela-madež je tako dobesedno *proti-naravni* objekt. Sporni objekt se zmeraj dviguje na ozadju neke narave, preveč naravne narave. Okvir, dekoracija Hitchcockovih filmov je – kot vemo – pogostoma konvencionalna narava, razglednica: za akcijo v Švici potrebuje gore in čokolado, za akcijo na Nizozemskem pa dežnike, mlino na veter in polja tulipanov. Če bi *Dopisnika iz tujine* posnel v barvah, pravi

Hitchcock, »bi uporabil zamisel, o kateri sem že dolgo sanjal: umor na polju tulipanov. (...) Kamera se približa tulipanu, celo vanj. Bojni trušč se nadaljuje v zvočnem ozadju. Pomaknemo se na cvetni list, ki zapolni ves ekran, in tlesk ... kaplja rdeče krvi pade na cvetni list.«⁸ Isto zamisel ponovi glede *Trouble with Harry* (Težave s Harryjem): »Pokazal bi umor poleg žuborečega potoka in izlil kapljo krvi v njegovo bistro vodo.«⁹

Vedno naletimo na isto izhodiščno točko, na naravo, na lumièrovski film v karikaturni in bedasti obliki predavanja o turističnem potovanju, zatem na madež, »ki preusmeri ves sistem«, na perversni ali inverzni element (npr. mlinska vetrnica, ki se vrti proti vetru), ki prevrne raven realnosti. Ta element, ta madež je torej pogosto – povsem logično – prav krvni madež, tisti rdeči madež, ki straši in obseda Marnie. Včasih pa je kri še preveč »naravna« in jo je prav tako treba pervertirati; tako Hitchcock v filmu *Mož, ki je preveč vedel* evocira sceno, ki je ni mogel nikoli kompletirati in v kateri bi Daniel Gélin, preden bi umrl, nasedel modremu barvilu: »To je bila različica starega načela, kjer se sledi krvavi sledi; le da se tukaj sledi modri namesto rdeči.«¹⁰ (Ta modra barva naj bi torej bila komplementarna orehovemu žganju, ki ostane na dlaneh Jamesa Stewarta, potem, ko se mu izmuzne obraz žrtve. Tudi tukaj madež pervertira nepravo »naravnost«, rjavega »domorodca«).

Problem konvencije, neprave narave ali – če hočete – *fasade* pri Hitchcocku pa se neposredno navezuje na nek aspekt njegovih filmov, ki ga v splošnem spregledujejo ali prezirajo – namreč politiko. Hitchcock je velik politični cineast. Stevilni njegovi filmi so eksplicitno politični, na primer antinacistični filmi iz štiridesetih let (od *The Lady Vanishes* do *Notorious*), ali antikomunistični filmi iz šestdesetih let. Ne gre zgolj za žanrsko konvencijo, po kateri tajni agenti pač morajo imeti neko politično in nacionalno identiteto. Že če pogledamo politično komedijo, kot je *The Lady Vanishes*, (*Gospa, ki izginja*), takoj spoznamo, da noben drug film iz tega obdobja ni tako razgalil obraza evropske demokracije, soočene s pritiskom novih diktatur. Cineast, ki ga zanima tisto, kar pod navidezno dobrodušnostjo stvari ne gre, mora nujno zadeti tako ob tisto, kar se dogaja pod pomirjujočo masko meščanskega sveta kakor tudi ob tisto, kar je pod rigidno masko sveta diktatur. Povsem resno je treba jemati »kapljo krvi v žuborečem potočku«. *Noben ptič noče žvrgoleti v grmovju* v *vprašanji*, pravi pesnik. Toda oživite sredi otrok grmovje s ptiči, ki žvrgolijo – in že so tu vprašanja in kriki. Nepozabni krik gospe iz *Dvoriščnega okna*, ko je našla svojega psička mrtvega zadavljenega: »Ves svet laže! Zakaj se ne moremo ljubiti?« Kdo pravi, da je bil ta cineast formalist, preokupiran samo s tehniko in triki?

Hitchcockovi filmi so polni tako imenovanih vrlih ljudi, malo-meščanov, *decent people*. To so maske. Kljub svojemu čaju in nepomembnem klepetanju je vrla Miss Froy v *The Lady Vanishes* (*Gospa, ki izginja*) vohunka. Vsi morajo nekaj skrivati, neko utajeno podlost, ki jo bo razkril tisti perversni element, tisti vidni in komaj opazni madež zločina. *Rear Window* (*Dvoriščno okno*) je trpká podoba *american way of life*.

Hitchcockovska pripoved uboga tale zakon: bolj ko je situacija a priori navadna, familiarna, konvencionalna, bolj je primerna za to, da postane grozljiva, *unheimlich*, če se le eden izmed elementov, ki jo sestavljajo, vsaj malo »zasuče v obratni smeri vetra«. Vse scenaristično in režijsko delo je v gradnji in razvijanju te naravne krajine s svojim perversnim elementom in vsem, kar iz tega izhaja. Suspens, za razliko od pospešene montaže krožnih zasledovanj, sili režijo k progresivni kontaminaciji, k postopni ali pa nenadni perversiji prvotne krajine. Režija in montaža suspenza silita publiko k perversnemu elementu. Gibanje filma gre zmeraj od krajine k madežu, od splošnega plana k velikemu planu. To gibanje gledalca vedno pripravlja na dogodek. Hitchcock suspens sistematično protistavlja presenečenju. Ne ponaša se z vodenjem igralcev – saj to, kar zahteva od njih, povzame v tisti »nevtralnosti«, ki mu dopušča montažo scene, nevtralnosti torej, ki jo sicer rad preskuša s pogosto težkimi, celo akrobatskimi držami – *pač pa z vodenjem gledalcev*.¹¹ Naj pripomnimo, da je ta skrb v nasprotju z vsemi splošno priznanimi režijskimi pravili. Če naj glede tega verjamemo npr.,

Mitryju, je nasprotno »presenečenje tisto, ki nenehno vzburja gledalčevo pozornost«, zato »ne more neki kader nikoli 'pripravljati' dogodka. Če npr. kader kaže notranjost kavarne z mizo in dvema praznima stoloma v prvem planu in če malo kasneje vstopi v kader neki par (ki ga pričakujemo) in sede na tisto prazno mesto, je zmota povsem očitna. To je, kakor da bi rekli: 'Pozor! sem bosta sedla.' Ta z gledalcem usklajena možnost predvidevanja hkrati namiguje, da avtor vodi dogodka.«¹² A prav to zahteva Hitchcock in suspenz natanko iz te vrste opozorila; glede sekvence iz *Sabotage*, v kateri otrok na avtobusu prenaša zavitek in seveda ne ve, da gre za bombo, Hitchcock pojasnjuje: »Če bi bombo kazal nenehno pod istim kotom, bi se publika privadila na ta zavitek: 'Ah! dobro! zavitek pač', toda hotel sem jim reči: 'Ne, ne, tokrat ne! Pozor, pazite!'«¹³ Sicer pa je značilno, da brž omeni neko sceno iz *Sence dvoma*, da bi nekako korigiral prejšnjo sodbo.

Perverzni element, anomalija, madež, ki ustvarja in utemeljuje režijsko odliko, pa ne funkcionira samo v redu zločina in politike, marveč tudi v redu erotike. Erotika je bistvena za hitchcockovski suspenz, hitchcockovska montaža je erotična montaža. Kot je znano, je Hitchcock cineast para in pri tem ga specifično zanima prav združitev, to, kar on imenuje *ljubezen »na delu«*. Kako pokazati ljubezen »na delu«? Na kakšen način prikazati združitev? Poudarjali so, da je Hitchcock kljub cenzuri pogosto skušal predstaviti spolnost, pri čemer je uporabljal takšne postopke kot so metafora (znameniti končni plan v *North By Northwest*), inverzija (James Stewart »oblači« Kim Novak v *Vertigo*), fragmentacija (umor pod tušem v *Psihu*) itd.¹⁴ Toda predstavljanje spolnosti ni isto kot predstavljanje združitve. Spolnost je sicer res objekt suspenza (Hitchcockove dobre plati so vselej podprte z vprašanji, kdaj, v katerem trenutku – na koncu, seveda: v tem je smisel *happy end* – se bosta junak in junakinja končno »združila«), toda združitev je eden izmed najvažnejših načinov suspenza. Do združitve pride zmerom v temeljni stiski in moški in ženski protagonist sta na določen način vanjo prisiljena prek nekega zunanega perverznega objekta: v mislih imam seveda lisice, ki priklenejo oba junaka *Devetintridesetih stopnic* drugega k drugemu; toda to strukturo najdemo v številnih filmih, to *fatalno promiskuiteto*, kot je pripomnil François Regnault, »pa naj bo med dvema moškima (*Strangers in the Train*, *The Wrong Man*, *Franzy*), med moškim in žensko ali njegovo ženo. (*The Thirty-Nine Steps*), kjer sta priklenjena z lisicami, *Notorious* – z detektivovo misijo, poljubom, *Suspicion*, *Marnie* – s poroko, *Young And Innocent*, *Saboter* – s srečanjem itd.«

Par je tako zlepljen le, če ga kaj razdružuje ali pa postavlja na negotova tla. To je v prizoru s poljubom v *Notorious* (Razvpita) – kjer se stiska docela premesti iz oseb na igralca¹⁵ – telefon, ki zmede oba ljubimca; v *Dvoriščnem oknu* je to fotoaparat Jamesa Stewarta, ki je objekt tistega, ki par – reporterja in manekenko – hkrati združuje in razdružuje, vendar ki prek zločina, ki se zgodi pred njegovimi očmi, spravi ljubezen »na delo«, v »funkcioniranje«. V *Blackmail* (Izsiljevanje) vstopi v trafiko moški in zahteva cigaro. V trafiki pa sta tudi zaljubljenca iz filma, nedolžna morilka in sokrivi policist: ker oba – kot tudi publika – vesta, za kaj gre, odrevenita od groze. Vendar se ne zadovoljita le s tem, da otrpneto: vidimo ju, kako se vse bolj stiskata drug k drugemu, dokler ne postane zaradi neverjetnosti vse skupaj komično. Tukaj najdemo popoln načrt hitchcockovskega sistema, funkcijo naravnega, zločina in perverznega objekta. Mar je kar bolj naravnega, kaj dejansko bolj normalnega kot kupiti cigaro v trafiki? Suspenz v tej sekvenci pa je natanko v dejstvu, da si bo mož – ki je, kot vesta par in publika, oči-videc uboja, ki ga je mladenka storila v samoobrambi – za plačevanje cigare *vzel nekaj časa*. Vzame si čas, saj je vendar povsem *naravno*, da si za kadilске užitke vzamemo čas. Sname torej obroček, povavlja cigaro med prsti in jo sladostno ovoha, končno si jo z gorilnikom na pultu prižge: medtem se policist in njegova zaročenka prilepita drug k drugemu, kot da bi se hotela uliti v en sam kos. Potem – kot bi lahko pričakovali – kadilec dobrodušno ugotovi, da nima denarja in zaprosi za bankovec mladega policista, ki mu ga naposled seveda izroči. S tem se začne izsiljevanje in tudi fikcija. Vsa scena je tako polarizirana s cigaro, ki postane



Sever-severozahod (*North-By Northwest*), Alfred Hitchcock, 1959

grozljivi, perverzni, skoraj obsceni objekt. Cigara reprezentira točko pogleda, *fascinum*; izsiljevalec deluje tukaj – kot Hitchcock – iz gledalčeve smeri. Obenem spoji par v stisko in ga postavi na negotova tla, v tesnobo. Ta mojstrski efekt najdemo docela stiliziran v *Dvoriščnem oknu*: rdeča točka morilčeve cigarete na črnem zaslonu okna, podobna cestnemu obvoznemu signalu, ki ponoči utripa v daljavi, nenadoma pred osuplimi očmi Jamesa Stewarta in Grace Kelly razkrije zločin tako nespodobito kot »rdečica« razkrije Charlusovo homoseksualnost pred očmi proustovskega pripovedalca.

Tako je kot tretji v paru zmerom pogled, ki par spoji. Par vedno implicira nekega tretjega, funkcionira le v »neki vrsti začasnega življenja v troje«, kot pravi Hitchcock glede poljuba v *Notorious*, kjer pa je tretji navzlic temu odsoten, a mu kamera in publika zagotavlja funkcijo: »Uvidel sem, da je bistveno zanimu, da se ne ločita in ne prekineta objema; uvidel pa sem tudi, da mora biti kamera, ob tem ko reprezentira publiko, priznana kot tretja oseba, ki se pridruži temu dolgemu objemu. Publiki sem podaril veliko ugodnost, da je objela hkrati Carya Granta in Ingrid Bergman. To je bila neka vrsta začasnega življenja v troje.«¹⁶ Zanimiva je anekdota, s katero Hitchcock pojasnjuje zakaj se mu je zdelo nujno, da bi za izražanje ljubezni pokazal resnično zvezan, fizično spojen par, pa čeprav ob tem tvega ravnotežje igralcev: »Z vlakom sem se peljal iz Boulogna v Pariz in Etaples smo prečkali precej počasi. (...) Skozi šipo sem zagledal veliko tovarno s poslopjem iz rdeče opeke in proti zidu je stal obrnjen mlad par; dekle in fant sta se držala pod roko. Fant je uriniral proti zidu, dekle ni izpustilo njegove roke, gledalo je, kaj počne, zatem je pogledalo vlak, nato pa spet fanta. Tam sem našel resnično ljubezen realno 'na delu', resnično ljubezen, ki 'funkcionira'.«¹⁷ Tukaj najdemo združene vse elemente hitchcockovske erotike: krajinsko konvencijo, »fasado«, naravnost para, madež v obliki odtakanja urina proti zidu, pogled, ki spoji par v »začasno življenje v troje«, in končno, substancno *suspenza* v pravem pomenu, tisto intimno mešanico gibanja in negibnosti, tisto lepljivost časa, tisti počasni tek značilen za hitchcockovsko montažo. Znano je, da je v *North By Northwest* (Severo severozahod) Hitchcock naredil *remake* znamenitega poljuba in *Notorious*, le da mu je tokrat dodal še vlak (scena poljuba v *singlu* Eva-Marie-Saint).

Če bi se ob ponovitvi te erotične figure – oba ob izgubi ravnotežja obvisita drug na drugem, spojena s pogledom – dovolili biografsko hipotezo, potem bi rekli, da ima spomin, ki ga je Hitchcock obudil ob Truffautu, vse značilnosti »prekrijavajočega spomina« (»souvenir-écran«), ob katerem pa bi morali sugerirati kakšno globljo okolnost iz Hitchcockovega življenja, če bi hoteli odkriti njegov izvor. Ta vsekakor kapitalna okolnost pa je odslej znana predvsem po zaslugi Hitchcockove prijateljice Odette Ferry: gre za njegovo snubitev Alme Reville, ki je – kot zvedavo piše Odette Ferry – arhetip hitchcockovskih junakinj: »Oba sta se nekako znašla na ladji, ki jo je premetavalo neurje. Končno je zbral pogum, potrkal na vrata njene kabine in jo zasnubil. 'Veter je pihal sunkovito, mi je pripovedoval (...) Ladja se je divje zibala in moral sem se nasloniti na škripajoča vrata (kot v nekaterih filmih groze mojih kolegov!), da ne bi izgubil ravnotežja. Mislim sem, da je to slabo znamenje in sem že hotel oditi, ko se mi je Alma nasmehnila. Razumel sem torej, da me je sprejela.'«¹⁸

Stiska, negotova tla, par, ki ga izguba ravnotežja priklene v nekakšno negibno gibanje, dlani ljubimcev, ki se krčevito stiskajo na rob brezna (zapuščeni rudnik v *Young And Innocent*, gora Rushmore in spalnik vlaka v *North By Northwest*, ali pa – moška in neposrečena različka – kip Svobode v *Saboterju*), *happy end*, ki dospe in *extremis*, ko se dvoje dlani v zadnjem trenutku združi in tesno objame in končno, lepljivo trajanje, počasen tek – vse to se virtualno pojavlja v tej epizodi »snubitve«.

Sedaj razumemo, zakaj Hitchcock tako pogosto vztraja na paradoksalni nujnosti počasnega teka in suspenzu, kot npr. v *Izsiljevalcu*, kjer bi bila scena s cigaro zelo dolga in dolgočasna, če bi bilo obnašanje naravno in neperverzno. To sub-

jektivno razpoteženje, ta lepljivost časa je v zvezi z erotiko, to je erotizirani čas v podaljšani in vseskozi tesnobni neodločljivosti dogodka. Suspenz je erotični podaljšek poti kovanca, vrženega v zrak, preden ponovno ne pade na eno (zadnjo: da) ali drugo stran (prednjo: ne). V realnem času je lahko dogodek izredno kratek – kot umor Janet Leigh pod tušem v *Psihi* – vendar je tedaj maksimalno razčlenjen (sedemdeset planov – večina jih je snemana v počasnem teku – v petinštridesetih sekundah filma).

V tem smislu je torej snemalec suspenza montaža, toda montaža, ki je uporabljena obratno od griffithovske pospešene montaže paralelnih akcij: to je montaža konvergentnih akcij v homogenem prostoru. Ta montaža predpostavlja počasni tek in se podpira s pogledom, ki ga evocira neki tretji element, perverzni objekt ali madež. Sijajna oblikovna invencija, ki jo ustvarja in polarizira ta struktura, naredi – ob seveda namerni odsotnosti topline ali globine občutkov – iz tega dela (ki so mu precej očitati) neprecenljivo vrednost hitchcockovske režije.

Sedaj bolje razumemo, zakaj zakonov suspenza, ki jih je mojster tako mirno izpostavil, ni uspelo aplicirati vsem tistim, ki so ga interpretirali mehanično, behavioristično ali pavlovsko, in zakaj je to uspelo le Hitchcocku, zakaj je »monopol« – kot sam pravi – ostal njemu. *Hitchcock's touch* lahko v najboljšem primeru le parodirajo ali plagirajo (včasih zelo inteligentno: De Palma), v osnovi pa je neposnemljiv, ker hkrati implicira obliko, substancno in vsebino hitchcockovske fikcije, to se pravi njegovo posebnost samo.

Prevedel: Marcel Štefančič, jr.

Opombe

¹ Tadao Sato, »La point de regard«, v *Cahiers du cinéma*, št. 310.

² François Regnault, »Système formel d'Hitchcock (fascicule de résultats)«, v *Cahiers du cinéma* posebna številka o Hitchcocku. Hitchcock npr. očita Paulu Newmanu, da se v *Torn Curtain* in znal »zadovoljiti z nevtralnimi pogledi, tj. s tistimi pogledi, ki mi dopuščajo montažo scene.« *La Cinéma selon Hitchcock*, Editions Seghers, str. 349. (Odslej zaznamujem to delo s T. H.) Hitchcock se glede montaže pogledov Jamesa Stewarta v *Rear Window* eksplicitno sklicuje na Kulešova in na Možuhinov eksperiment. (T. H. str. 242.)

³ Mar ni bil prvi efekt suspenza v Lumièrovem *Poškrbljenem škropilcu*? Ta situacija je pogostna pri Hitchcocku v obliki lovjenega lovca, ali pa, kot je bolj radikalno pokazal glede *Ptičev* Raymond Bellour, kot videni videc. (Npr.: *Rear Window*).

⁴ Jean-Luc Godard, *Introduction à une (vritable) histoire du cinéma*, Editions Albatros.

⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, str. 24. Koren germanskega *Mal* izhaja iz latinskega izraza *macula*, madež; od tod *malen*: slikati, *Malen*: slikar.

⁶ T. H., str. 151 (ničnost Mac Guffina) in str. 280–287, obsesija »nič«, ki preči ves film, evolucija neposnete scene, kjer bi v montažni verigi neko truplo padlo za nič itn.; nič, katerega simbol je kaplanovo ime. V filmu vidimo, kako Eva-Marie Saint vpraša Rogera, O. Thornhilla (Cary Grant), kaj pomeni tisti O. sredi njegovega imena. Odgovor: »ničlo«. (Hitchcock neke druge razdeli človeštvo na dva dela: na ljudi z 1 in na ljudi z 0: sebe seveda deklarira za pripadnika te druge kategorije).

⁷ Ibid., str. 151.

⁸ Ibid., str. 152.

⁹ Ibid., str. 255.

¹⁰ Ibid., str. 259.

¹¹ Ibid., str. 303.

¹² Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, str. 399.

¹³ T. H., str. 297–298.

¹⁴ Jean Narboni, »Visages d'Hitchcock«, v *Cahiers du cinéma*, posebna številka o Hitchcocku.

¹⁵ T. H., str. 292: »Seveda so igralci to neradi počeli. Počutili so se zelo neprijetno in celo trpeli so, ko so se morali tako oklepati drug drugega.« Specifično hitchcockovska situacija, ki jo bom malce kasneje skušal pojasniti.

¹⁶ Ibid., str. 293.

¹⁷ Ibid., str. 293–294.

¹⁸ Odette Ferry, »Hitchcock, mon ami«, v *Cahiers du cinéma*, posebna številka o Hitchcocku. Malce posplošeno se lahko vprašamo: mar ni tako opisana situacija tipično britanska, namreč katoliško britanska, »saj se ljubezni na ladji na odprtem morju kljub stiski srečno končajo«. Najdemo jo v najboljši britanski izmed Conradovih romanov, v *Sreči*, ki je poln hitchcockovskih oseb in potez (seksualni suspenz), pa tudi v romanu Evelyn Waugh *Vrnitev v Brideshead* (z neurjem, ki prisili osebe, da se stisnejo v vrvi), ki govori o angleškem katolicizmu. Poroka na morju naj bi bila neke vrste (metaforična ali zlogovna) kontrakcija britanskega viktorijanstva (privezovanje, guganje ladje, ki vnaša geste, vendar jih v tej stiski tudi osvobaja) in Marijine želje: morje evocira Marijo. Nemara se Alma ne imenuje tako kar za prazen nič.

Tretji, v epizodi, ki jo je povedala Odette Ferry, naj bi bilo guganje ladje, pravzaprav Bog, Bog-guganje, tisti Bog torej, za katerega Hitchcock pravi, da je edini avtor dokumentarnih filmov: v filmih fikcije pa mora Bog postati režiser. (T. H. str. 111.)

Tekst je preveden iz knjige Pascala Bonitzera *Le champ aveugle* (Slepo polje), Ed. Cahiers du cinéma/Gallimard, Pariz, 1982.

Raymond Bellour

Sistem nekega fragmenta*



Ptiči (The Birds), Alfred Hitchcock, 1963

Naslednje strani so izvlečki iz širšega podjetja, ki nastaja in je posvečeno Hitchcockovemu delu. Predstavljene so kot poskus sistematizacije analize in v ta namen želijo na nekem omejenem segmentu organizirati kar največje možno število elementov, ki konstituira filmski »tekst«. Vendar je ta obsežna in nadrobna analiza še vedno nepopolna; toliko je namreč res, da vsak poskus, vsako stremenje te vrste usodno stopa na področje, ki mu je Freud tako čudovito fiksiral člene: »die endliche und die unendliche Analyse«, tista, ki se konča, in tista, ki se ne konča.

Po drugi strani pa sem se premišljeno držal besednjaka, ki nima nobenih semioloških ali lingvističnih referenc. Če je nedvomno, da je film kot vsak objekt komunikacije znakovni sistem in lahko upa, da bo nekega dne dobil dovoljenje za kodificirano formalizacijo, je bolje počakati, da se odkrije kot tak, v vsem bogastvu svoje logične provokacije, kot pa da bi bil že od samega začetka utesnjen in prekrit z včasih prenapljenimi in kastrirajočo retoriko predhodne konceptualizacije. Zato ta beseda skladje (rime), skoraj brez natančnega pomena, ki sem jo uporabil izključno za označitev zelo močnih formalnih homologij in ki se vsiljuje sama od sebe, tako kot koncepta zgostitve in premestitve, ki omogočata, da se tako jasno pokaže materialna abstrakcija filma.

Na koncu dodajmo, da se to delo že od samega začetka ni imelo za zaključeno. To pa zaradi parcialnosti svojega objekta, za katerega se zdi, da je zato, ker naknadnih razširitev in dokazov ni bilo, prepovedoval vsako preveč natančno zanimanje tako globalnega objekta, Hitchcocka – in z druge strani filmske pripovedi – kakor tudi postopka same analize. In vendar bomo, mogoče med vrsticami, prepoznali misel, ki napada prester idealizem, da je ne bi mogli formulirati: da je namreč lépo, ki je zmeraj izzivalo analizo in ki je navsezadnje umetnino napotilo k romantični neopredeljivosti njenega preseganja, natančno to, s čimer se analiza srečuje v sami svoji možnosti, kadar obelodani zmeraj znova porušeno in zmeraj znova vzpostavljeno ravnotežje skupka form in struktur, ki določajo umetnino, ta objekt estetskega ugodja, kot kraj lepote, ko jo istočasno, v vsej logični reverzibilnosti, določajo kot kraj želje.

I. VNAPREJŠNJI POGOJI

Analiza te sekvence iz *The Birds* (Ptiči) ima namen, da na nekem zgledu pokaže, kako se v zaporedju pripovedi v slikah smisel poraja prek dvojne prisile ponavljanja in variacije, ki sta hierarhizirani glede na logično napredovanje simetrije in disimetrije.

Elementi, na katere se nanašajo učinki smisla, so tukaj zbrani v fragmentu, ki sledi naravnemu zaporedju pripovedi, čeprav bi se lahko različno artikulirali na drugih podobnih ali različnih elementih, razporejenih po celotnem polju pripovedi, natančneje, tega prepleta več pripovedi, ki jih zaznamuje ime Alfred Hitchcock. Skrajno razdrobljen razrez na kadre (*découpage*), ki tako zelo približa Hitchcocka uvodni Griffithovi lekciji, po drugi strani omogoča izolacijo elementov že kar z najpreprostejšim naštevanjem: z zaporednim oštevilčenjem kadrov. Ta sekvenca je navsezadnje skoraj popolnoma brez glasbe in govora: tako v osrčju zvočnega filma zaživijo visoke stilistične in prikazovalne kvalitete nemega filma.

Ta primer tako olajšuje analizo, zlasti zmeraj hipotetično navodbo filmskega »teksta«. Ta preprostost ima svojo narobno stran. Primer dvojno omejuje, s strogostjo zaporednega reda in z velikim številom kadrov. Tu se vse prizna, vendar nejasno.

Koristno se je spomniti, da je »sekvenca« približen, večkrat zavajajoč izraz pri tej umetnosti prožne in kontinuirane naracije, ki je značilna za klasicizem velikega ameriškega filma.

Naš izrez, ki je sicer upravičen, je po svoje tudi arbitraren. Niti začetek niti konec ne konstituirata iz tega filmskega segmenta, če hočemo biti natančni, neke zaprte enote, ki bi jo lahko strogo definirali. Analiza bi ju lahko prekoračila, dokler ne bi nemara z zaporednimi otvoritvami ponovno odkrila film v njegovi celotnosti. Vendar je, narobe, ona tista, ki s svojim potekom in s samo svojo možnostjo določa avtonomijo tega filmskega segmenta. Kajti segment, tak kot je,

vsebuje svojo logiko, ki istočasno določa misel s pomočjo slik in realnost neke metode. Dodajmo še, da ta izbira ničesar ne dolguje usklajevanju, ki bi ga naknadno terjala analiza.

Sekvenca torej, in to od trenutka, ko je beseda le konvencija in pokaže se, da ni zmožna označevati neko fiksno enoto naracije, kakor označuje kader fiksno enoto posnetkov (*prise de vues*)¹. Arbitrnost izreza, kakor tudi hotena odsotnost vsake lingvistične reference nam prepovedujeta, da bi za presojo sintagmatskih enot filmske kontinuitete uporabili izboljšane kategorije, ki jih je predlagal Christian Metz.² Dodajmo samo, da ne bi znali čisto ustrezno opredeliti tega segmenta »navadne sekvence«, ker če se zaporedje kaže kot enkratno, ni tudi diskontinuirano. Temu bi lahko rekli, kot bomo videli, »alternirana narativna sintagma«, če razcep med tistim, ki vidi, in njegovim videnjem (*vision*), ki postane dvojna akcija, interpretiramo kot dvojno časovno zaporedje; ali navsezadnje »prizor«, če v tem prepoznamo zakon enkratnega in kontinuiranega zaporedja.

Ta beseda zveni torej najbolj pravilno: njena preprostost vsiljuje duhu zaprt prostor, kjer se junaki soočajo. Na drugi strani pa se dotika mita, ga je Freud iz globin najzgodnejšega otroštva priklical v spomin kot »izvirno sceno«.

II. SEKVENCA

Tekst, ki sledi, je celovit razrez sekvence na kadre (*découpage*), razrez, ki ima za podlago končen tehnični razrez in naša lastna opažanja. Začenja s kadrom 3, kajti oštevilčenje sledi zaradi olajšave čisto materialnemu oštevilčenju po zvitkih.

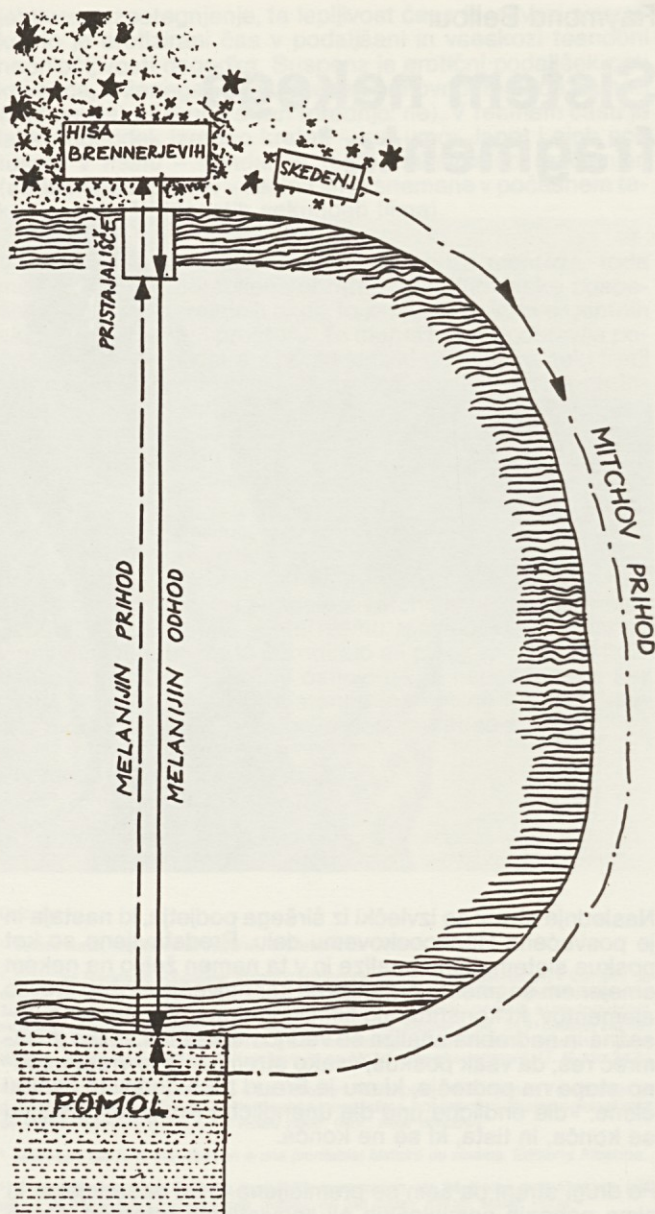
Označbe, ki tečejo v vrstah na desni, tvorijo serijo najpomembnejših pertinenec. Njihovo število smo hote omejili; po drugi strani pa smo jih postavili v stroge opozicije. Opozicija fiksno/gibanje, ki označuje premikanje ali mirovanje kamere, je vseskozi stroga. Drugi dve sta relativni in se morata pojasniti tako iz odtenkov razreza na kadre kakor tudi iz odtenkov interpretacije; najprej opozicija blizu/daleč, ki preveče dialektiko kadriranj in tako označuje prej odnos kadra do kadra kakor pa fiksne enote.

Menili smo, da ni potrebno prikazati časovnega poteka. Celotna sekvenca traja 6 minut in 15 sekund. Vsebuje skoraj izključno kratke kadre in razmiki med njimi niso zares pertinentni.

Samo zato, da bi ju lahko med sabo ločili, smo poimenovali lesen most, ki omogoča pristajanje pred hišo Brennerjevih, »pristajališče«, majhno nabrežje, ki obdaja majhno pristanišče Bodega Bay, pa »pomol«.

Analiza nas sili in struktura nas vabi, da razrežemo sekvenco na določljive segmente in da večje ali manjše število kadrov ustrezno razporedimo po skupinah. Imenujemo jih *grupe* ali *serije*. Večino teh serij lahko spet razporedimo v dve množici, označeni A in B: zato so serije iz prve množice označene A₁ itn. ..., tiste iz druge množice pa B₁ itn. Vsako od njih določa središče, ki mu pravimo središče A ali B. Začetne in končne serije so enostavno označene z besedama: odhod, prihod. Nekateri kadri, kot bomo videli, prekrivajo dve seriji: to zahteva enostavnost izreza, komentar pa bo to pojasnil. Pri branju komentarja kakor tudi pri branju razreza na kadre si lahko pomagamo s tem shematičnim povzetkom prizora:

3-12	odhod
12-14	(A ₀)
15-24	A ₁
25-31	A ₂
32-36	A ₃ (središče A)
37-43	A ₄
44-56	A ₅ -B ₁
56-60	B ₂ (središče B)
60-71	B ₃
72-84	prihod



Pregledna shema (glej risbo) vpelje razrez na kadre. Natančno povejmo, da se ta splošni pogled v teku sekvence nikdar ne pokaže.

Film je barven. Če se ta shema tu ne prikaže ob preprostem branju, potem zato ne, ker bi bilo treba tehnično fikcijo prevesti v natančno deskripcijo, pri čemer bi tvegali, da bi film, prav zato, da bi prišli do njegovega jedra, potisnili proti romanu. Prav v tem je prva načelna omejitev analitične moči: ne moremo delati sile filmu, ki pripoveduje o »življenju«, zato da bi se jasno pokazale zgolj strukture duha.

Film teče že deset minut. Smo v Bodega Bayu, majhni kalifornijski vasi.

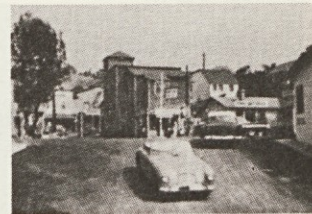
Melanie Daniels, mlada ženska iz mondene družbe San Franciscas, pride v Bodega Bay, da bi Cathy Brenner za rojstni dan podarila par papig, ki jim Francozi pravimo »neločljiva« (*inséparables*), Angleži pa, bolj prefinjeno, »love birds« (nerazdružljivi pritlikavi papigi, »ljubčka«; op. prev.). Deklice sicer ne pozna, toda v San Franciscu se je seznanila z njenim bratom Mitchem Brennerjem v neki trgovini s ptiči in se zapletla z njim v napol agresiven napol zbadljiv pogovor. To ji je zbudilo zanimanje, tako da se je odpravila na dvesto kilometrov dolgo pot iz mesta.

Prizor se začne v trenutku, ko Melanie Daniels prispe na pomol Bodega Baya, da bi naskrivaj prinesla ptiča v hišo Mitcha Brennerja, ki jo lahko vidimo od daleč, na drugi strani zaliva.

- 3 SPLOŠNI PLAN
V ozadju Melaniejin avto naredi ovinek in pride v ospredje na desni. (Kriki ga-
lebov, v offu). fiksno
- 4 DALJNI PLAN
Avto se spusti navzdol in izgine spodaj
na desni. fiksno
- 5 DALJNI PLAN Z ZASUKOM
V RAKURZU
Melanie parkira zadaj za pristaniškim
uradom. Izstopi iz avta s ptičjo kletko v
rokah in se napoti proti obrežju. Ka-
mera se zasuče (panoramira) na des-
no nanjo, jo spremlja, ko se napoti k ri-
biču, v drugem kadru. gibanje
- 6 SREDNJI PLAN
Melanie stopi z leve v ospredje na-
sproti ribiču. *Melanie: Je tu čoln za gos-
podično Daniels? Ribič: Hm, ja, gospa,
je, tisti desno spodaj.* Melanie izgine na
desno. fiksno
- 7 BLIŽNJI PLAN
Ribič gleda Melanie, ki mu poda kletko
in se začanja spuščati po lestvi, ki je
zunaj kadra. fiksno
- 8 SREDNJI PLAN S PANORAMO
Ribič pomaga Melanie, kamera ji na
poti navzdol, ko se hoče spustiti po
lestvi, sledi v panorami, ribič je zunaj
kadra. gibanje
- 9 BLIŽNJI PLAN
Ribič se vzravna, zmaje z glavo in se
začne spuščati po lestvi, ki je zunaj
kadra. fiksno
- 10 SREDNJI PLAN
Melanie sedi v čolnu. Ribič z dna lest-
ve skoči v čoln in požene motor. Spet
stopi na lestev, medtem ko Melanie
usmeri čoln v ospredje na desno.
(*Hrup motorja.*) fiksno
- 11 BLIŽNJI PLAN
Ribič na lestvi gleda Melanie, ki je zu-
naj kadra, na desni. ribič videči fiksno blizu
- 12 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN V RA-
KURZU
Na Melanie, ki vodi čoln proti ozadju. Melanie videna fiksno daleč
- 13 (PRELOMLJENI) DALJNI PLAN
Na Melanie, ki krmari čoln, z leve proti
desni. Melanie fiksno daleč
- 14 DALJNI PLAN V RAKURZU
Na Melanie, ki usmeri čoln proti osp-
redju. V ozadju vas. Melanie fiksno daleč
- 15 SPLOŠNI PLAN + SREDNJI PLAN
Melanie krmari čoln in pazljivo gleda
na desno, v prostor zunaj kadra. Melanie videča fiksno daleč
- 16 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Brennerjeva hiša. Mitch, Lydia in
Cathy se napotijo k tovrnjaku, ki je
parkiran v drevoredu. Mitch viden fiksno daleč
- 17 SREDNJI PLAN
Melanie krmari čoln, nepremično str-
mi v skupino zunaj kadra. Obrne se in
ustavi motor. (*Hrup motorja preneha.*) Melanie videča fiksno blizu
- 18 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Brennerjeva hiša. Brennerjevi se na-
potijo proti tovrnjaku in se začeno
vzpenjati vanj. Mitch viden fiksno daleč



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



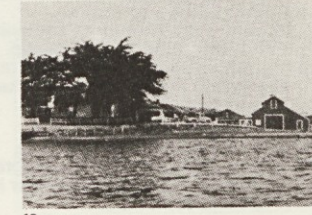
15



16



17



18

- 19 **SREDNJI PLAN**
Melanie gleda skupino, ki je zunaj kadra. (*Hrup tovarnjaka v offu.*) Melanie videča fiksno blizu
- 20 **(SUBJEKTIVNI) DALJNJI PLAN**
Brennerjeva hiša. Tovornjak se premakne in se usmeri z leve proti desni. Mitch v teku krene navzdol. Zelo rahlo gibanje ali rekadriranje (levo-desno), na Mitcha. Mitch viden fiksno (1/2 gibanje) daleč
- 21 **BLIŽNJI PLAN**
Melanie gleda Mitcha, ki je desno zunaj kadra, nato dvigne veslo in začne veslati proti ospredju. Melanie videča fiksno blizu
- 22 **(SUBJEKTIVNI) DALJNJI PLAN**
Brennerjeva hiša. Skedenj. Mitch odpre vrata skednja in vstopi. (*Šum veslanja, v offu.*) Mitch viden fiksno daleč
- 23 **SPLOŠNI PLAN + SREDNJI PLAN**
Melanie vesla proti ozadju in gleda na desno. Melanie videča fiksno blizu
- 24 **(SUBJEKTIVNI) SPLOŠNI PLAN**
Pristajališče. Melaniejin čoln, zunaj kadra, se usmeri k pristajališču. pristaja-lišče gibanje daleč
- 25 **SPLOŠNI PLAN V RAKURZU Z ZASUKOM**
Na Melanie, ki vesla proti pristajališču; priveže čoln, vstane, vzame kletko in se povzpne na pristajališče. Kamera ji v zasuku (panorami) sledi od spodaj navzgor, ko se po stopnicah vzpenja v ospredje in gleda na levo, v prostor zunaj kadra. Melanie videča gibanje blizu
- 26 **(SUBJEKTIVNI) DALJNJI PLAN Z GIBANJEM NAPREJ**
Posestvo Brennerjevih, vrata skednja na stečaj odprta. skedenj gibanje blizu
- 27 **SREDNJI PLAN Z ŽERJAVOM**
Kamera z vožnjo nazaj spremlja Melanie, ki stopa v ospredje, smehlja se, gleda proti levi, v prostor zunaj kadra. Melanie videča gibanja blizu
- 28 **(SUBJEKTIVNI) SPLOŠNI PLAN Z GIBANJEM**
Kamera se bliža, proti levi, pokaže dvorišče pred skednjem. skedenj gibanje daleč
- 29 **SREDNJI PLAN Z ŽERJAVOM**
Kamera z vožnjo nazaj spremlja Melanie, ki se bliža s smehljajem. Melanie videča gibanja blizu
- 30 **(SUBJEKTIVNI) SPLOŠNI PLAN Z GIBANJEM**
Kamera se bliža proti levi, pokaže dvorišče pred skednjem. skedenj gibanje blizu
- 31 **PRIBLIŽANI SREDNJI PLAN Z ŽERJAVOM**
Kamera se umakne proti levi na Melanie, ki se vzpenja po stopnicah v hišo; poskuša odpreti vrata, to se ji posreči in vstopi. Melanie videča gibanje blizu
- 32 **PLAN Z ŽERJAVOM**
Notranjost hiše Brennerjevih. Kamera fiksira vrata, ko Melanie vstopi, prikazana v daljnem planu; nato se kamera pomika nazaj in jo spremlja, kolikor se Melanie približuje ospredju, proti dnevnici sobi, kjer se ustavi in se ozre okoli sebe. Kamera se zasuče (panoramira) na desno na Melanie, ki stopi v sobo, odloži kletko na blazino, pogleda okoli sebe, odpre torbico in brska po njej. Melanie gibanje daleč
- 33 **VELIKI PLAN (VLOŽEK)**
Melanijine roke, ki potegnejo iz torbice dve kuverti; rahel in zelo kratek premik kamere z leve proti desni na njene roke, tako da se pokaže kletka v celoti. Melanie (roke) fiksno (1/2 gibanje) blizu (veliki plan)
Melanie postavi kuverto, naslovljeno »za Cathy«, pred kletko, kuverto, naslovljeno »Mitchellu Brennerju«, raztrga na pol in jo vtakne v torbico; kader zapusti na levi.
- 34 **SPLOŠNI PLAN S PANORAMO**
Kamera panoramira na levi in spremlja Melanie do okna jedilnice, kjer Melanie pogleda ven. Melanie videča gibanje daleč



19



21



23



25



27



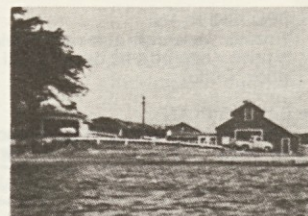
29



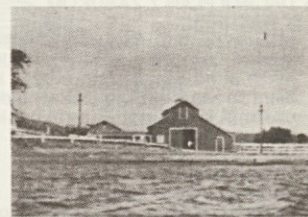
31



33



20



22



24



26



28



30



32



34

- | | | | |
|---|-------------------|-------------------------|------------------------|
| 35 (SUBJEKTIVNI) SPLOŠNI PLAN
Vrata skednja so odprta, ko se v ospredju odmakne zavesa na oknu. | skedenj | fiksno | daleč |
| 36 DALJNI PLAN S PANORAMO
Kamera se zasuča na desno in spremlja Melanie k izhodu; Melanie steče proti vratom v ozdaju, se ozira in izstopi. | Melanie | gibanje | daleč |
| 37 PRIBLIŽANI SREDNI PLAN Z ŽERJAVOM
Melanie zpusti hišo, kamera jo spremlja z zasukom na desno, medtem ko Melanie prečka predverje, se spet spusti po stopnicah, se nato usmeri proti ozadju, gledajoč na levo, v prosto zunaj kadra. | Melanie
videča | gibanje | blizu |
| 38 (SUBJEKTIVNI) SPLOŠNI PLAN V GIBANJU
Skedenj. | skedenj | gibanje | daleč |
| 39 SPLOŠNI PLAN V RAKURZU Z ZASUKOM
Melanie se oddaljuje vzdolž pristajališča in gleda čez ramo proti ospredju na levo, v prostor zunaj kadra. | Melanie
videča | gibanje | blizu |
| 40 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN Z GIBANJEM
Skedenj. | skedenj | gibanje | daleč |
| 41 SREDNI PLAN Z ŽERJAVOM
Kamera se približuje Melanie, ki gre proti koncu pristajališča in se ozira prek rame proti ospredju na levo v prostor zunaj kadra. | Melanie
videča | gibanje | blizu |
| 42 DALJNI PLAN Z GIBANJEM
Hiša in skedenj. | hiša,
skedenj | gibanje | daleč |
| 43 SPLOŠNI PLAN V RAKURZU Z ŽERJAVOM
Melanie gleda v prostor zunaj kadra proti ospredju na levo, kamera se približa in jo v panorami spremlja navzdol na levi, ko se spušča po stopnicah proti čolnu, prime za veslo, da bi odmaknila čoln, sede, odveže čoln. Kamera se zasuča navzgor proti levi. Melanie, ki vesla proti ozadju, prek rame pa se ozira v ospredje na levo. (<i>Šum veslanja</i>). | Melanie
videča | gibanje | blizu |
| 44 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch zapusti skedenj in se približa. Zelo rahel premik ali rekadriranje, levo-desno, na Mitcha. | Mitch
viden | fiksno
(1/2 gibanje) | daleč |
| 45 PRIBLIŽANI SREDNI PLAN
Melanie odloži veslo in se obrne proti kljunu čolna, z nasmehom gleda proti hiši, ki je zunaj kadra. | Melanie
videča | fiksno | blizu |
| 46 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch se približa hišnim vratom, si obriše čevlje in vstopi. | Mitch
viden | fiksno | daleč |
| 47 PRIBLIŽANI SREDNI PLAN
Melanie gleda. | Melanie
videča | fiksno | blizu |
| 48 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Hiša, nič se ne premakne. | hiša | fiksno | daleč |
| 49 VELIKI PLAN
Melanie gleda hišo, ki je zunaj kadra. | Melanie
videča | fiksno | blizu
(veliki plan) |
| 50 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch pride iz hiše, steče proti dreveredu, se ustavi, usmeri svojo pozornost na desno, v prostor zunaj kadra. | Mitch
viden | fiksno | daleč |



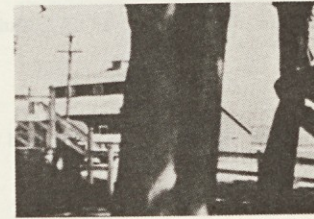
35



36



37



38



39



40



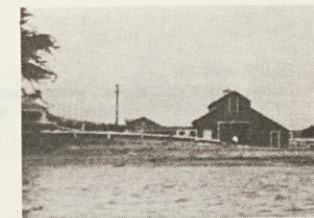
41



42



43



44



45



46



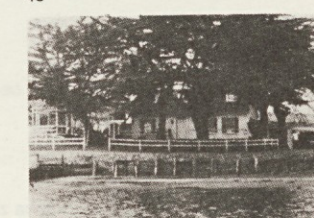
47



48



49

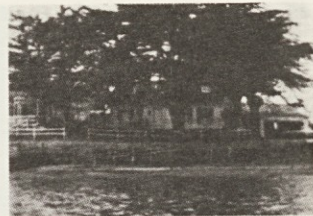


50

- 51 VELIKI PLAN
Melanie gleda. Melanie videča fiksno blizu (veliki plan)
- 52 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch se obrne, odide proti hiši, se ustavi, gleda proti ozadju, in si z roko zastre oči, da bi bolje videl. Mitch viden fiksno daleč
- 53 VELIKI PLAN
Melanie se v odgovor na to skriva v čolnu. Melanie videča fiksno blizu (veliki plan)
- 54 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch spusti roko in steče proti hiši, vstopi. Mitch viden fiksno daleč
- 55 PRIBLIŽANI SREDNI PLAN
Melanie se hitro zopet usede in skuša pognati motor. (*Brnenje motorja*). Melanie videča fiksno blizu
- 56 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch pride iz hiše z daljnogledom v rokah in se napoti proti opredelju, ptiči medtem preletavajo. Mitch viden fiksno daleč
- 57 VELIKI PLAN
Mitch dvigne daljnogled k očem in gleda proti ozadju na desno, v prostoru zunaj kadra. Mitch videči fiksno blizu (veliki plan)
- 58 (SUBJEKTIVNI) SREDNI PLAN
Filmski trik – videno v dvojnem krogu daljnogleda. Melanie v čolnu poskuša pognati motor. Melanie videna fiksno daleč
- 59 BLIŽNJI PLAN
Mitch spusti daljnogled, se nasmehe in hitro odide na desno. (*v offu hrup motorja v teku in kriki ptičev*). Mitch videči fiksno blizu
- 60 PRIBLIŽANI SREDNI PLAN
Melanie se smehlja, medtem ko čoln usmerja proti levi. Melanie videča fiksno blizu
- 61 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch gre hitro proti svojemu avtu. Mitch viden fiksno daleč
- 62 PRIBLIŽANI SREDNI PLAN
Melanie obrne čoln proti levi. Melanie videča fiksno blizu
- 63 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Kamera se zasuka proti desni, spremlja Mitcha v avtu, ki se oddaljuje od hiše, na desno. Mitch viden gibanje daleč
- 64 BLIŽNJI PLAN
Melanie v čolnu gleda na levo v prostor zunaj kadra, v Mitchevo smer. Melanie videča fiksno blizu
- 65 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch usmeri avto na desno proti cesti in se oddaljuje. Mitch viden fiksno daleč
- 66 BLIŽNJI PLAN
Melaniejin odziv, ko gleda Mitcha zunaj kadra. Melanie videča fiksno blizu



51



52



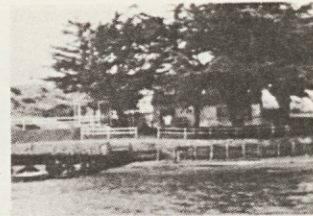
53



54



55



56



57



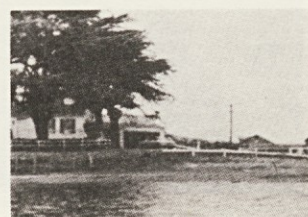
58



59



60



61



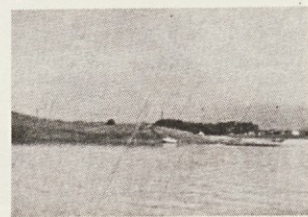
62



63



64

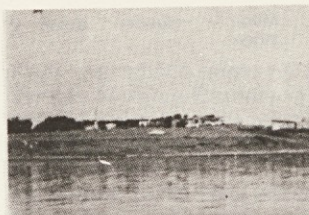


65



66

- | | | | |
|--|-------------------------|----------------------|---------------------|
| 67 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch hitro vozi z leve proti desni proti ozadju. | Mitch viden | fiksno | daleč |
| 68 BLIŽNJI PLAN
Melanie gleda Mitcha, ki je desno zunaj kadra. | Melanie videča | fiksno | blizu |
| 69 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitch vozi po cesti z leve proti desni. Zelo rahel stranski premik kamere na koncu kadra, da bi sledili avtu. | Mitch viden | fiksno (1/2 gibanje) | daleč |
| 70 VELIKI PLAN
Melanie gleda proti Mitchu, ki je desno zunaj kadra. | Melanie videča | fiksno | daleč |
| 71 (SUBJEKTIVNI) DALJNI PLAN
Mitchev avto izgine na desno. Zelo rahel stranski premik na koncu kadra. | Mitch viden | fiksno (1/2 gibanje) | daleč |
| 72 VELIKI PLAN
Melanijin nasmeh, ko gleda Mitcha zunaj kadra. | Melanie videča | fiksno | blizu (veliki plan) |
| 73 SPLOŠNI PLAN Z GIBANJEM
Kamera pokaže pomol (Melanie se zunaj kadra približuje pomolu). | pomol | gibanje | daleč |
| 74 VELIKI PLAN
Melanie se smehlja. | Melanie videča | fiksno | blizu (veliki plan) |
| 75 DALJNI PLAN Z GIBANJEM
Kamera pokaže nabrežje v trenutku, ko se Mitch pojavi v ozadju, spremlja ga z zasukom na desno, ko teče proti koncu pomola, kjer se ustavi in čaka. | Mitch viden | gibanje | daleč |
| 76 VELIKI PLAN
Melanie se smehlja; njen pogled se spremeni, ko dvigne oči. | Melanie videča | fiksno | blizu |
| 77 SPLOŠNI PLAN
Nebo, ptič leti v ospredje na levo; odleti proti ozadju na desno. | ptič | fiksno | blizu daleč |
| 78 BLIŽNJI PLAN
Melanie: ptič leti proti ospredju na desno, rani Melanie v glavo, izgine proti ozadju na desno. | Melanie ptič | fiksno | blizu |
| 79 SPLOŠNI PLAN
Ptič leti proti ospredju na desno, nato proti ozadju na levo. | ptič | fiksno | daleč |
| 80 DALJNI PLAN
Mitch pohajkuje po nabrežju, pozorno gleda Melanie zunaj kadra. | Mitch videči | fiksno | daleč |
| 81 BLIŽNJI PLAN
Melanie se prime za glavo, odmakne roko in pogleda rokavico. | Melanie videna - videča | fiksno | blizu |
| 82 VELIKI PLAN (VLOŽEK)
Kri na Melanijinem orokavičnem kazalcu. | Melanie prst | fiksno | blizu (veliki plan) |



67



68



69



70



71



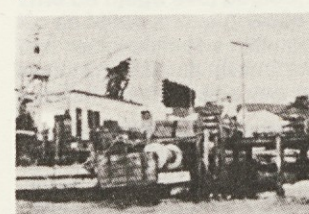
72



73



74



75



76



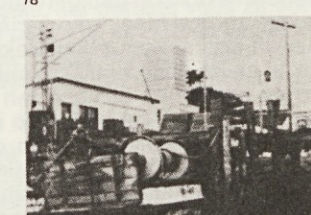
77



78



79



80



81



82

83 SPLOŠNI PLAN S PANORAMO
Kamera se zasučé navzdol proti levi, spremlja Mitcha, ki skoči v ribiški čoln v ozadju.

Mitch viden gibanje daleč



83

84 SPLOŠNI PLAN IN SREDNJI PLAN V RAKURZU

Mitch Melanie gibanje daleč blizu

Mitch v ozadju, desno od barke, se približa Melanijinemu čolnu, ga zagrabí in potegne v ospredje. Melanie se drži za glavo in se skloni proti kljunu; Mitch se ji približa, da bi ji pomagal vstati.



84a



84b



84c

Mitch: Je v redu z vami?

Melanie: Mislim, da je ... Zakaj je to storil, kaj mislite?

Kamera se zasučé navzdol proti desni, medtem ko Mitch pelje Melanie proti lestvi; kamera spremlja Melanie, ko se vzpenja.

Mitch: Kaj takega nisem še nikoli videl. Zdelo se mi je, kakor da se je nalašč zagnal v vas. Saj krvavite. Za to moramo poskrbeti. Prav? Pridna deklica ... Pridite.

Melanie ima trpeč izraz, ko se drži za glavo. Mitch stopi v bližnji plan, ko podpira Melanie, kamera ju v panorami spremlja na desno. Gresta mimo nekega človeka, kamera v vožnji naprej, se zasučé na desno in se skupaj z njima ustavi blizu vrat pristaniškega urada. Vrata pisarne.

Ribič: Kaj se je zgodilo, Mitch?

Mitch: Galeb jo je ranil.

Ribič: Galeb?



84d



84e



84f

III. KOMENTAR

Sekvenca je zgrajena na simetričnem gibanju prihajanja in vračanja, ki ga razlika med prvim in drugim gibalnim časom zaznamuje z neko disimetrijo. Prihajanje postavi na prizorišče eno samo osebo, Melanie Daniels, vračanje pa dve, Melanie Daniels in Mitcha Brennerja. Ta preprosta akcija razodeva v tej podvojitvi hierarhizacijo simetrije in disimetrije, ki naredita, da pripoved in slika napotujeta druga k drugi, sama pa je njuna skrivnost in zakon.

DVOJE SREDIŠČ

1.
Melanijin cilj nudi začetno oporo zgradbi celotne sekvence. Osrednja točka njene poti je prostor v hiši Brennerjevih, kjer namerava odložiti papigi (»ljubčka«). Kadri 32–36 (A₃), ki jo kažejo znotraj hiše, tako zarišejo prelomno linijo sekvence. Z enim postankom skandirajo Melanijino prihajanje-vračanje, ki se na obeh krajiščih sklada samo s seboj, tako da se okrepí središčna pozicija teh kadrov. Po drugi strani pa ti kadri toliko ostreje izstopajo iz ozadja prizora, saj so edini kadri v notranjem dekoru. To, da veljajo kot središče, prepoznamo končno tudi po številnih potezah, ki jih zaznamuje razlika v formalnih postopkih zgostitve in premestitve na treh ravneh: pogleda, kadriranja in gibanja.

a) pogled

Serijska A₃ je vpletena v dvojno serijo kadrov, ki se z obeh strani sistematično razgrinjajo po strogo binarni alternanci, ki jo uravnava enostavno načelo: Melanie-ki-vidi tisto, kar Melanie vidi (*Mélanie voyant/ce que voit Mélanie*). S to alternanco se kadri med sabo ujemajo brez vsakršnega preloma, in sicer pri prihodu kadri 15–31 (A₁: ko se Melanie s čolnom približuje vse do pristajališča Brennerjeve hiše; A₂: ko Me-

lanie stopa proti hiši), pri vračanju pa kadri 37–56 (A₄: ko se Melanie približuje pristajališču; A₅: ko odrine stran s čolnom in čaka), tj. kadri, ki se glede na središče med seboj simetrično ujemajo.

Toda kadri 32–36 eksplicitno prekinjajo s tem načelom alternance. Kader 32 (ko Melanie stopa po hodniku in pride v veliko sobo) in kader 36 (ko Melanie teče proti vratom) se medsebojno skladata na vsakem krajišču serije; toda vsak od njiju sledi ali pa je predhoden kadru z Melanie (31 in 37), ki jo izmenoma kažeta pred hišo, v hipu, ko vstopa ali stopa ven.

To je sicer povsem običajna tehnika, ko naj ta dvojni kader z obeh strani vrat zagotavlja kontinuiranost gibanja neke osebe. Ta kader tukaj izstopa – in to toliko bolj pretanjeno, da oko ne bi bilo preveč šokirano – le zato, da razloči strogost neke simetrične alternance in, kot bomo videli, odnos kadriranja, ki jo podpira.

Kader 33 (vložek z Melanijinimi rokami in dvema kuvertama ob kletki s papigama) pa po drugi strani ni Melanijino videnje (*vision*), ampak poudarja le en detalj njenega dejanja. Samo kader 35 (Brennerjev skedenj, ki se ga vidi skozi okno) spet vzpostavi načelo alternance – Melanijino videnje med dvema kadroma z Melanie-ki-vidi – in vsiljuje konstruktivno kontinuiteto pogleda v skupino kadrov, kjer je zaznamovana z očitno diskontinuiteto. Vendar ne v strogem pomenu: če namerč kader 34 kaže Melanie-ki-vidi, pa v kadru 36 in tako. Ta odmik nima tako pomembnih posledic: na trenutke ga najdemo v serijah, kjer je eksplicitna naloga alternance kadrov vendarle ta, da izraža subjektivnost videnja. Toda kader 36 po eni strani zagotavlja na drugem krajišču serije skladnost preloma, ki obrne tistega iz kadra 32, po drugi strani pa materializira razliko, ki se tukaj izraža v razmerju kadriranja.

b) *kadriranje*

Štiri serije, A₁, A₂, A₄, A₅, ki so simetrično razporejene okoli središča A₃, podvajajo alternanco videča oseba/videna stvar (*personnage voyant/chose vue*) z menjavanjem kadriranja, ki ga lahko formuliramo s pomočjo opozicije blizu/daleč (prvi člen pokriva polje od velikega plana do srednjega plana; drugi pa polje od srednjega plana do daljnega plana: vedno je pomembnejši odnos med členi, ki ga je velikokrat težko strogo razmejiti pri umetnosti gibanja in pri odnosu oseba/pokrajina, kakor pa njihovo lastno merilo). Ta opozicija se v seriji A₃ razdre. V resnici sta edina kadra, ki zaznamujeta alternanco videč/viden (*voyant/vu*) (34–35), opredeljena z enakim kadriranjem v splošnem planu. Ta ne-opozicija se okrepi z realtivno ekvivalenco kadriranja z obema robnima kadroma (32, 36, daljnja plana): Melanie se tu iz videče spremeni v videno, in sicer eksplicitno; če je ne vidi neka oseba, pa jo vidita kamera in tisti, ki vodi kamero. Učinek je posebno močan v kadru 32: ko Melanie odpre vrata, jo kamera že čaka in zaznamuje distanco pogleda, ki z rahlim prostorskim in časovnim odklom zlomi domnevno kontinuiteto dvojnega kadra vstopanja.

Bodimo pozorni, da menjavanje kadriranja uravnava tudi prehanjanje serij A₂–A₃, A₃–A₄: iz kadra 31 preidemo v kader 32 in iz kadra 36 v kader 37, iz srednjega plana v daljnji plan in narobe. Vendar pa progresivno spreminjanje kadriranja v kadru 32 (iz daljnega plana v srednji plan) po eni strani nekoliko razbije opozicijo; po drugi strani in predvsem pa ji istočasno nasprotuje določujoči prelom alternance pogleda: odnos, ki se takoj podvoji v kadru 33.

Edini kader, kjer se znotraj serije pokaže opozicija blizu/daleč, je dejansko kader 33 (prvi veliki plan v prizoru). Vendar vidimo, kako se po drugi strani izmuzne alternanci pogleda. Videli smo, kako se na tej ravni ne menjava s kadrom 32, pač pa ga, ravno narobe, podvaja in precizira. Če pa ga po drugi strani obravnavamo v povezavi s kadrom, ki mu sledi (34: kjer se Melanie približa, da bi skoz okno videla Brennerjev skedenj), se pokaže, da se obrazec alternance: videč/viden – blizu/daleč obrne v obrazec ne-videč/viden – blizu/daleč. (Ne-videč dejansko prekrije videno, vendar brez posredovanja osebe. Izraz je toliko bolj točen, ker ni le to, da Melanie tu vidi kamera in ne neka oseba, pač pa tudi Melanie ne vidi, saj so nam pokazane samo njene roke.) Kader 33 vpelje tako na tej ravni v serijo A₃ neko premestitev razmerja, označenega v štirih sosednjih serijah, ki se potrjuje prek artikulacije simetrije, značilne za to serijo.

c) *gibanje*

Serijo A₃ dejansko uravnava alternirana opozicija: fiksno/gibanje. Razporejena je v petih kadrih: gibanje/fiksno/gibanje/fiksno/gibanje.³ Prvi učinek tega menjavanja je, da se v središčni seriji zgosti dvojna alternanca fiksno/fiksno in gibanje/gibanje, ki enkrat zoperstavi seriji A₁ in A₂, drugič pa seriji A₄ in A₅.⁴ Po eni strani zapolnjuje prelom, vpeljan v alternanco videč/viden, in – napol kot posledico – prelom kadriranja, s tem pa lahko zagotavlja kontinuiteto razmerja alternirane opozicije, tako da ga premesti na drugo raven. Ta premestitev hkrati povezuje oba kadra, 33 in 35, ki v seriji zagotavljata skladje fiksnega kadra. Toda po drugi strani ta dva kadra zagotavljata uravnavačo funkcijo tako, da ponovno vzpostavi alternanco kadriranja in pogleda v seriji, kjer sta obe alternanci podvrženi prelomu. Modifikacije, ki se kažejo v členih opozicij, ustrezajo temu neravnotežju: na eni strani dvojna inverzija pogleda in kadriranja med kadroma 33 in 34, na drugi, kot smo še videli, neopozicija na ravni kadriranja med kadroma 34–35, ki se zaenajmenjavata na ravni pogleda; navsezadnje je med obema fiksnima kadroma neka naskladnost v opoziciji kadriranja, kajti kadriranje prvega (blizu) – pride v nasprotje z njegovo funkcijo na ravni pogleda (ne-videč), kadriranje drugega (daleč) – pa se, narobe, sklada z njegovo funkcijo na ravni pogleda (videno). Tako se simetrija in disimetrija v zgoščeni seriji razvijata z dvojnimi gibanjem vsrediščenja in razsrediščenja.

2.

Kajti to središče samo na sebi ne podpira zgradbe prizora. Vrnitev Melanie Daniels ni istovetna z njenim prihodom. In res, če grupi A₂ in A₄ tako močno ustrezata druga drugi na dvojni ravni slike in pripovedi, se grupi A₁ in A₄, ki se stopnjoma dvigata na oni strani, ravno tako ujemata na ravni slike, vendar si na ravni pripovedi nasprotujeta.⁵ Od tod ta disimetrija, ki zaznamuje sekvenco: v treh kadrih 12–14, ki pri prihodu opisujejo Melanijino pot, vse dokler ne pride v dogled Brennerjeve hiše, vrnitev pa je prikazana z dolgo alternirano serijo, ki Melanie privede do vznožja pomola (60–71, B₃).

Ta disimetrija se razvija takole: Mitch Brenner odkrije med kadroma 44 in 56 Melanijino navzočnost. Pripoved, ki jo je do tod uravnavalo videenje ene osebe, se sama na sebi prepolovi, da bi se uskladila z dvojnimi videenjem. Središče se zato premesti in od tistega trenutka dalje, ko Mitch vidi Melanie, v štirih kadrih, 57–60, *tudi* postane novo središče (B₂), kjer se oba vidita videna (*se voient vus*). Sekvenca se ravna po enačbi: ena oseba, eno središče, dve osebi, dvoje središč. Pravilneje bomo rekli: eno samo gibljivo središče, ki drsi pod prizorom in ki z drsenjem zgradbe podpira razvoj scenarija.

Drugo središče se ne razločuje tako ostro kot prvo od dveh grup, ki ga obdajata: z ene strani od serije 44–56, ki je zadnji člen množice A (A₅) in hkrati prvi člen množice B (B₁), ter z druge strani od serije 60–71 (B₃), ki je tretji člen množice B. Razumeli bomo, zakaj je tako: njegova prva funkcija je v tem, da naredi kar najbolj vidno binarno igro videč/viden, ki jo uravnava načelo alternance, se pravi, sprejnitev v videč/videč. Štirje kadri 57–60 zagotavljajo ta prelom v kontinuiteti: sprememba kadriranja prevede obrat, ki ga jasno materializira dvojni krog daljnogleda, v katerega Mitchev pogled vklene Melanie. Opazili bomo razliko pri kadriranju: veliki plan za Mitcha (57), srednji plan za Melanie (58) pa še plan za akcije: Mitch pazljivo opazuje Melanie, ki za hip odvrne od njega svoj pogled, ko poskuša pognati motor čolna. Ko se Mitch znova prikaže v bližnjem planu, se s tem vzpostavi recipročnost v redu pogledov: bližnji in srednji plan sta kadriranja, ki prek alternirane igre pogledov bistveno opredeljujeta Melanie skoz ves prizor.

Vendar serijo vpelje jasnejši prehod. Kader 56 (Mitch pride iz hiše in z daljnogledom pohiti na obalo, medtem pa galebi preletavajo), ki nadaljuje alternirano igro serije 44–56 (B₁), jo prekine v hipu, ko se ta v kadru 57 podvoji na Mitchu. Gre za prehod, ki ga lahko glede na položaj priličimo prehodu, ki na začetku in na koncu serije 32–36 (središče A) zaporedoma združi Melanijine vstope in izstope (31–32 in 36–37). Vendar je prehod v resnici dosti bližji in izveden v sunkoviti variaciji kadriranja, razmerja med celoto in detajlom, ki se vzpostavlja med kadroma 32–33: medtem ko Melanijine roke v velikem planu trgajo pismo, ki ga je namenila Mitchu, pa Mitch dvigne k očem daljnogled, da bi opazoval mlado žensko, ki se je tako nepričakovano pojavila v njegovem domu, da bi mu po ovinku ponudila par 'ljubčkov'. Po drugi strani pa je ta prehod odprt in se ne vpisuje, kar denimo velja za središče A, v zaprto serijo, ki se s pomočjo skladanja zagotovljenega na obeh krajiščih serije, pregane sama nase. To je razlog, da temu drugemu središču ne moremo določiti točnega števila kadrov.

Kader 56, na katerega se cepi prelom, se sklada na vseh ravneh v seriji B₁. Na drugem krajišču pa se s koncem kadra 59 ponuja priložnost za razrešitev: Mitch zapusti slikovno polje, hrup, ki ga povzročajo čoln in galebi skupaj, pa najavlja vrnitev. To pa pomeni zarezi v dvojni nasmeh, ki v kadrih 59 in 60 prvič združi oba junaka v ironični in zadovoljstvo zbujajoči sokrivdi pri neki menjavi. Rekli bomo: središče so kadri 56–60, tako zato, da vse vključimo sem, kakor zaradi številčne analogije s prvim središčem. Toda tu je slika. Prelom je tu ostrejši, vendar manj zaznamovan, saj razvija prvega: nepretrgana akcija se zasuče sama okoli sebe prek razmerja dveh kadrov in preprostega preobrata kadriranja. Simetrija se vrti okoli tega drugega središča med kadri 44–56 (A₅ se spremeni v B₁) in kadri 60–71,⁶ ki prikazujejo

skupno vrnitev obeh, Mitcha in Melanie, ene v čolnu, drugega v avtomobilu (B₃). Obe seriji strogo upoštevata načelo alternance pogleda s pomočjo binarne distribucije kadrov, ki se artikulira, tako kot v prvi igri ujemanj okoli središča A, v strogo alternanco kadriranja: veliki in srednji plan za tistega, ki vidi, splošni plan za videno stvar. Ta dvojna alternanca je toliko pomembnejša v seriji B₃, saj se v B₂ videč/viden obrne v videč/videč, in zdi se, da bi si zlahka lahko predstavljali, kako Mitch, prikazan v svojem avtomobilu v srednjem ali velikem planu, vidi v daljavi Melanie v čolnu. To protislovje je le navidezno. Preobrat videnja je formuliran v štirih alterniranih kadrih središča B: 57/58 za videčega Mitcha/videno Melanie, 59/60 za videčega Mitcha/videčo Melanie. Novi prelom, zaznamovan Melanie v prid, daleč od tega, da bi razbijal pripoved ali se podrejal skrbi za čisto formo, ki bi jo opravičevala delna skladnost v množici B, v resnici dovoljuje združitev obeh središč in prek drsenja v dvojnem smislu omogoči, da se prizor formalno in semantično pregane in pri tem hierarhizira odnos med simetrijo in disimetrijo v razvoju scenarija.

Še prej pa povejmo, da se protislovje tudi razreši, kot se tudi mora, v sami skupini B₃, vendar s premestitvijo na drugo raven. In res, če kader 61 (ki kaže Mitcha, kako teče k svojemu avtu) ustreza Mitchevim premikom med skednjem in hišo, med hišo in obalo, pa v fiksnih kadrih serije B₁ kader 63 (ta kaže odhod avtomobila in tako vpelje dvojico čoln-avto, ki skandira serijo B₂) s pomočjo panorame poudarja premik znotraj kadra: gibanje kamere se v tej fiksni seriji ujema z gibanji, ki poudarjajo Melanijino akcijo v množici A⁷: ta kader identificira Mitcha in Melanie, kakor ju v središču B oba alternirana kadra, 59 in 60, enačita in naredita za sokrivca v redu pogleda. Ta izenačitev ima logično posledico za dvojico čoln-avto: vrnitev k fiksnosti kadra med potekom potovanja dovoljuje, da se nadaljuje skladnost s serijo B₁, vendar se opozicija, ki jo v kadru 63 zaznamuje gibanje kamere, spet nadaljuje v opoziciji fiksno/gibanje znotraj samega kadra: čoln, posnet od blizu, je videti fiksen, avto, posnet od daleč, pa je toliko bolj gibljiv, ker je njegova pot okoli zaliva dosti daljša od poti čolna. Opozicija je tako analogna opoziciji, ki se v seriji B₁ kaže med nepremičnim čolnom, v katerem je Melanie, in Mitchevim gibanjem med skednjem, hišo in obalo jezera.⁸

Serija B₁ je tako prvi člen neke stroge primerjave, ki se razporeja okoli drugega središča. Hkrati pa je zadnji člen ravno tako stroge primerjave, ki se razporeja okoli prvega središča, kjer – kot se spominjamo – serijo 15–24 (A₁) uravnovesi v prvo zgradbo prizora, katere simetrija se na oni strani zlomi, kljub temu, da ima oporo v pregibu med začetno in končno serijo: odhodom in prihodom.

Proučimo natančneje člene te prve primerjave. V obeh primerih Melanie s čolna opazuje, kaj počne Mitch na obali, prvič zato, da bi se neopažena približala pristajališču, drugič zato, da bi uživala v njegovem presenečenju, tudi če bi zato tvegala, da jo vidi, oziroma tvegala bi prav zato, da jo vidi. Skladnost te ekvivalence se v najstrožji obliki pokaže v inverziji člena za členom prihoda in vrnitve v gibljivih serijah, ki obkrožajo središče: A₂ in A₄, kjer se Melanie pojavi sama med gibljivimi kadri dreves, hiše in skednja. Nasprotno pa se Mitchevi premiki spreminjajo od serije do serije: način, ki je skupen pripovedi in simetriji, terja, da Mitch enkrat stopi v skedenj, drugič pa v hišo. Če ga oba vstopa skrivata, pa nimata enake vrednosti: prvi omogoča Melanijino igro, drugi jo razkriva. Po drugi strani se drugi ponovi v kadrih 46 in 54. Prvi Mitchev vstop v hišo (serija A₅, kader 46) se sklada z njegovim vstopom v skedenj (serija A₁, kader 22); toda oba Mitcheva vstopa in izstopa, ki ju zaporedoma alternirajo kadri z Melanie, ki to opazuje, se v celoti skladata z obema alterniranimi serijama Melanijinega vstopa in izstopa (A₂, A₄), ki sta dvojno razporejena okoli središča A. Premik osebe v kadru ustreza gibanju kadra, ki posnema premik osebe. Serija A₅ zgošča na eni strani serijo A₁, na drugi strani pa A₂ in A₄, tako da se sklada z vsako izmed njih.

Vendar serija A₅ zgošča tudi središčno serijo A₃. Kader 48, ki prikazuje samo hišo, potem ko je Mitch vanjo vstopil in

preden jo je zapustil (eliptično ga povzema ponovitev vstopa in izstopa v kadrih 54–56: Mitch vstopi v hišo/Melanie vidi/Mitch zapusti hišo), nadomešča pet kadrov 32–36, ki kažejo Melanie v hiši. Serija A₅ zgošča serije A₁–A₄, ki so ji predhodne, toda *na ravni pripovedi*, tako kot središčna serija A₃ zgošča simetrične serije, ki jo uokvirjajo (in onstran njih še množico B), vendar *na ravni slike*. V tem novem razcepu disimetrije in simetrije prvo središče zdrsnje in se v kadrih, ko Mitch vzame svoj daljnogled, da bi odgovoril na Melanijino izzivanje, prekrije z drugim središčem, ki ga implicira.

To drsenje, ki omogoči obeležiti zaporo v disimetriji, odprti z napredovanjem pripovedi, zaporo, ki jo prek zaporednih zgostitev vedno znova določa simetrija, bi moralo ravno tako omogočiti nek drug idealen pregib sekvence, s pomočjo katerega bi središče B, prek rekurence, zdrknilo pod središče A. Implicira, da serija B₃, drugi člen množice B, deluje na mesto prvega člena množice B (B₁), s katerim se je, kot smo videli, popolnoma skladala, tako da se zdaj sklada s prvim členom množice A, na katerega se točno pregane. Ta fiktivna rekurencia, zaradi katere sovpadata trenutek izzivanja in trenutek odkritja, ki ju je treba po logični progresiji brati drugega pod drugim, omogoča: (a) da se zaplete nova opozicija, ki se med dvema množicama podvaja, in predvsem (b) da vstopi mikro-serija, ki je dotlej tekla neopažena in ki vendarle ne pripada niti seriji odhoda niti seriji prihoda: kadri 12–14, ki pri prihodu evocirajo Melanijino pot, vse dokler ne pride v dogled Brennerjeve hiše.

a) Ko se v A₁ Melanie v čolnu približuje pristajališču, se Mitch s svojo sestro in materjo napoti k tovarnjaku, kamor se ženski povzpne. Pertinentnost te opozicije med dvema akcijama se razkrije samo tako, da se zopet pojavi po pome-nu močno poudarjena, ustreza pa ji dolga dvojna vrnitev, ki se začne v trenutku, ko Mitch steče k svojemu avtomobilu, da bi zasledoval Melanie, ki se odpelje s čolnom. Ta ekvivalenca na podlagi premestitve opozicije dovoljuje, da se uravnoteži gibanje znotraj kadra v serijah A₁, A₅–B₁ in B₃. V resnici pa si seriji A₁ in A₅ nasprotujeta na tej ravni: Melanie napreduje v čolnu, Mitch, njegova sestra in mati pa počnejo isto na dva načina peš in s tovarnjakom. Melanie ostane nepremična in jih opazuje s čolna.⁹ Torej gre tu natanko za razmerje, ki ga v seriji B₃, kot smo videli, ponovno zaznamuje kontrast med zelo hitrim Mitchevim gibanjem z avtomobilom in Melanijinim gibanjem s čolnom, tako da se zdi Melanie zaradi tega nasprotja nepremična, hkrati pa reproducira gibanje iz serije A₁.¹⁰

b) Kar zadeva vrnitev, se razume, da se mora v vsem ujemati s prihodom. Simetrija je stroga le zato, da v pregibu serije B₃ na serijo A₁ implicira kadre 12–14, ki so tako na ravni pripovedi kakor na ravni poti pravi ekvivalent serije B₃ (zato so tudi označeni: A₀). Vendar pa medtem preidemo od enega videnja k dvema in od ene osebe k dvema. To pojasni, zakaj prvi trije kadri iz dovršene serije 12–24 (A₀ + A₁) niso alternirani, medtem ko, narobe, serijo 60–71 (B₃) alternanca prekoračuje in se nadaljevaljuje v kadrih iz končne serije: prihoda. Različnost kadriranja poudarja neravnotežje: Melanie nastopa v kadrih 12–14 od daleč in v splošnem planu, pri vrnitvi pa v srednjem, bližnjem ali velikem planu. To poudarja tudi razlika v premikih znotraj kadra: Melanie je med vrnitvijo videti nepremična, pri odhodu pa prečka celotno polje. Vendar bomo opazili, da se ta premik znotraj kadra sklada z Mitchevo vrnitvijo, tako kot sta si podobni kadriranja za Melanijin prihod in Mitchevo vrnitev.

Ta odmik, ki se kaže v okviru močno determinirane simetrije, nas vabi, da – sledeč pregibu – natančno opredelimo, kako se realizira na njegovih krajiščih, da bi ocenili to, kar se dogaja v prizoru med odhodom in prihodom.

KONEC IN ZAČETEK

Neka prva simetrija je očitna: prihod se ujema z odhodom. Vendar pa skriva neko logično težavo: skladje doseže v končni seriji skrajno zgostitev, hkrati pa mora omogočiti pregib in zaplesti vse niti.

Pripoved se v obeh serijah artikulira na dveh zapletenih skladjih: na skladju moških in na skladju ptičev.

a) ptiči

Ko Melanie v kadru 3 pride na pomol Bodega Baya, v avtu pa ima kletko, v kateri je zaprt par papig, slišimo v offu krike galeb. Ko se nasmejana vrača proti pomolu, kjer jo čaka Mitch (kader 76), galebi z glasnimi krikami preletijo nebo (kader 77). V naslednjem kadru eden izmed galeb rani Melanie v glavo.

Melanie je enkrat povezana s papigama, ki ju je namenila Mitchu (oziroma njegovi sestri), vendar kot presenečenje, ne pa zato, da bi ju videli ali slišali, drugič pa z galebi, namreč tik pred srečanjem. Enkrat je Melanie subjekt, drugič pa objekt. Sicer pa je logična povezava ptičev že napovedana v tretjem kadru prek povezave slike in zvoka: papigi (ki ju ne vidimo, vendar lahko uganemo, da sta tam, in ki ju spet lahko vidimo od kadra 5 naprej) se tu oglašata z morilskim glasom galeb.

b) moški

Na eni strani ribič, na drugi Mitch. Prva poteza, ki ju druži, je položaj. Prvi pomaga Melanie, ko se spušča v čoln, drugi pa ji pomaga, ko se vzpenja na naržeje.

Druga poteza je dialog. Je nekaj posebnega, saj je enkraten. Prvi, iz kadra 6, se nanaša na čoln, ki ga je Melanie najela, da bi papigi odpeljala v Mitchevo hišo; drugi, iz kadra 84, pa na galeba, ki je tik pred tem ranil Melanie. Ta pogovor med Mitchem in Melanie se takoj podvoji z dialogom med Mitchem in nekim ribičem. Vprašali se bomo, s čim se pravzaprav sklada ta drugi ribič, ki se prikaže na skrajnem koncu sekvence, ko Mitch spremlja ranjeno Melanie. Razen tega, da razodeva ugodje duha, ko kombinira in variira like, se zdi, da bi se morala njegova navzočnost upravičiti takole: na Melanie, ki jo je ranil galeb, naslovi vprašanje, ki bo odgovorilo nemo vprašanje prvega ribiča glede kletke, ki jo je Melanie nosila, s tem pa potrdi Melanijino razmerje do moških in do ptičev; ker pa je tu zato, da se prek homologije obnašanja in funkcije ujema s prvim ribičem, premesti in precizira ekvivalenco, ki povezuje Mitcha in tega ribiča, s tem da jo usmeri na bistveno, na razmerja z Melanie, kar je še posebej razvidno iz tretje poteze, ki da skladju pravi pomen: iz pogleda.¹¹

In res, ribič gleda Melanie, ko se oddaljuje, tako kot jo Mitch gleda, ko prihaja. Ekvivalence pripovedi črpa svojo logično strogost iz ekvivalence slike. Ribičev pogled, kader 11, je subjektiven: mož, ki je prikazan v bližnjem planu, stoji na lestvi in gleda v prostor zunaj kadra; kader 12, v rakurzu, ne dopušča dvoma, da gre tu za njegovo gledišče. Velikost kadriranja (daljnji plan) pa nam daje vedeti, da je ta pogled vztrajen, saj se je dolgo časa zadrževal na Melanie. Sicer pa izhaja iz vprašujočih pogledov znotraj kadra (zelo eksplicitno kader 7), s katerimi se mož obrne na Melanie, nato pa zmaje z glavo (kader 9). Melanie pa, nasprotno, ribiču ne posveča nobene posebne pozornosti. Tako se torej zgodi, da se binarna serija – ki jo določa alternanca pogledov in ki se prekine, kakor hitro jo odpreta kader 13–14, podvojena na Melanie (pot čez jezero), vendar se takoj obnovi v prid Melanie, ki opazuje prebivalce Brennerjeve hiše (od kader 15 naprej) – odpre v škodo Melanie, če lahko tako rečemo, in jo postavi že takrat, ko ima iniciativo, v položaj objekta. Ta preobrat je izredno pomemben. Kajti Mitchev pogled, ki v binarno serijo vstopi šele dosti pozneje, je tako zaznamovan že od začetka prizora. Prek substitutivnega posredovanja ribiča se vanjo vpisuje v pozicijo gospodarja in to toliko bolj, ker Melanie na to sploh ni pozorna, tako kot se ne zmeni za oznanjujoč krik galeb. Alternanca kadrov, ki prek zaporednih prelomov določa izmenjavo in prepoznavanje pogledov od enega do drugega konca prizora, omogoča, da za nazaj združimo ta krik in ta pogled, ki sta tu postavljena na oba konca serije, združena pa v skladu z zaporedjem kadrov v končni seriji, kjer Mitchev pogled in napad galeba združeno

odgovorita Melanijinu zmagoslavnemu pogledu, ki je tako – in to dvakrat – subjekt in objekt obenem.

Konec in začetek sekvence se preganeta drug na drugega, tako kakor središči zdrsneta drugo pod drugo. To dvojno gibanje ima svojo logiko: središče A je trenutek podaritve, središče B pa izraža trenutek, ko se pogleda obrneta in se srečata. Daritev se izvrši v zavetju v hišo, skrita pred pogledi; kot darilo nastopa udomačena ptiča. Srečanje pogledov pa vpelje divje ptiče: galebi priletijo v kadru 56, ko Mitch pohiti iz hiše, opremljen s svojim daljnogledom; v kadru 59 je njihove krike slišati iz prostora zunaj kadra, ko Mitch spusti daljnogled, se nasmehne in izgine iz polja, ko steče proti svojemu avtomobilu. Začetek prizora, ki daje zaslutiti darilo in srečanje, vpelje vse elemente v nekakšno napol prisilo; konec, ki združi darilo in srečanje, pa elemente razporeja v logični redistribuciji, ki na vseh ravneh jamči za njihov semantičen in formalen razvoj med potekom sekvence.

Razmejitev serije kadrov, ki – če smo natančni – kažejo Melanijin prihod do pomola Bodega Baya, terja, da napravimo napol arbitraren rez v zelo dolgi alternirani seriji, ki začneja z Mitchevo in Melanijino skupno vrnitvijo po kadrih središča B. To dovoljuje prelom v kadru 71: Mitchev avto, ki je na poti, izgine iz polja na desno. Kader 73 kaže pomol. Torej lahko v kadru 72 obmejimo serijo, če hočemo upoštevati igro alternance, ki jo ureja na tej strani.

Osem prvih kadrov se razdeli na dve mikro seriji štirih strogo alterniranih kadrov. Prva (72–75) povezuje dva kadra z Melanie-ki-vidi (72, 74, oba v velikem planu) z dvema kadroma, kjer nastopa objekt njenega videnja: prazen pomol, potem pomol, na katerem se prikaže Mitch (73, 75, oba v širokem planu). Tretja opozicija, fiksno/gibanje, dopolnjuje dvojno razmerje videč/viden, blizu/daleč. Ta povezava je bila že naznana na začetku serije 60–71 (B3) v dveh kadrih 62–63. Nadaljuje se tako, kot smo videli, da jo nadomesti opozicija fiksno/gibanje znotraj kadra. Popolnoma naravno je, da serija 71–84, ki nadaljuje serijo 71–84, razvije nek učinek, ki je v obeh primerih povezan z Mitchevim gibanjem, ko hoče prestreči Melanie. Vendar je treba na oni strani poiskati pomembnejšo ekvivalenco. Najdemo jo v serijah A1 in A2: prva, približevanje čolna, se ravna po alternanci fiksno/fiksno, druga, galeba proti hiši, pa po alternanci gibanje/gibanje. Stirje kadri 72–75 zgoščajo obe seriji. To razmerje se še okrepi s skladjem, ki je dotlej manjkalo: kader 73 prikazuje pomol Bodega Baya, tako kot kaže kader 24 pristajališče Brennerjeve hiše.¹²

Pomembno je, da kader 24 (zadnji iz serije A1) pravzaprav nima ekvivalenta, ko se seriji A1 in A5 obrneta: kader 44 (prvi iz serije A5), ki mu po svojem položaju ustreza, kaže Mitchevo gibanje med skednjem in hišo. Z njim se Mitchev in Melanijin vstop v hišo izenačita, s tem pa prispeva k scenarijski zgostitvi, ki deluje, kot smo videli v seriji A5–B1, kot zgostitev treh serij, A1, A2, A4, pa tudi središča A3. Vidimo, kaj vsiljuje premestitev skladja v kadru 73, ki glede na položaj deluje tudi v kadru 44: po eni strani poveže Melanijin prihod k pristajališču z Mitchevim vstopom v hišo in po drugi strani z Melanijinim prihodom na pomol Bodega Baya, s tem pa povezuje tudi Mitchev in Melanijin vstop v hišo in nato še njun skupen prihod k pomolu in na pomol Bodega Baya, razen tega pa med sabo povezuje tudi prihoda in vstopa.

Povezava se preverja v odnosu fiksno/gibanje – videč/viden iz kadrov 72–73, tj. v odnosu, ki zgosti odnos videč/viden-fiksno/fiksno in videč/viden-gibanje/gibanje iz serij A1 in A2 (kjer je fiksni kader 24 ravno prehod s kadrom 25, ki je kader z gibanjem), na drugi strani pa odnos videč/viden-fiksno v kadru gibanje v kadru iz serije A5. Razen tega se preverja v samem nizu kadrov, kjer zaporedoma nastopata prva in druga zgostitev, zgostitev serije A5 glede na serije A1–A4 in zgostitev končne serije glede na vse druge: kader 46, ki nadaljuje alternirano skladje s kadrom 44 iz serije A5, kaže Mitchev vstop v hišo, tako kot kader 75, ki nadaljuje alternirano skladje s kadrom 73 iz končne serije, kaže Mitchev prihod na pomol.

Ostane nam, da še povemo, zakaj je kader 73 v gibanju, če je kader 24 fiksni, ko pa njuna homologija podpira to analizo. Navedli bomo dva dopolnilna razloga. Gibanje kamere med sekvenco poudarja akcijo, se pravi, od časa do časa spremlja gibanje osebe, kadar ima ta iniciativo: to velja za številne premike kamere, ki spremljajo Melanie pri odhodu, in za serije A₂, A₃, A₄ iz množice A. Če pa v množici B iniciativo dobi spet Mitch, potem tega ne zaznamuje toliko gibanje kamere – zaradi simetrije in disimetrije, ki sta se nam razkrili – pač pa prej premik znotraj kadra, ki torej nadomesti dialektiko fiksno/gibanje, saj smo videli, da jo gibanje kamere, ki poudari Mitchev odhod, eksplicitno zaznamuje samo v kadru 63 serije B₃. Torej je povsem upravičeno, da v trenutku srečanja, ko se Melanie nenadoma znajde v položaju objekta, gibanje kamere to nekako napove in še enkrat poudari Mitchevo akcijo.

Dodelitev fiksne kadra Melanie, omogoči še povezavo med kadri 72–74 in kadri iz serij A₁ in A₅, ki so po eni strani predhodni prihodu čolna do pristajališča (zato simetrija s prihodom čolna do pomola), po drugi strani pa tudi srečanju pogledov, ki se vplete v drugo središče (in tukaj ga močno poudari silovitost nasilja pri dejanskem srečanju). In narobe, ker je gibanje dodeljeno tistemu, ki ga Melanie vidi, lahko kadra 73 in 75 povežemo s gibanjem kamere, ki ponazarja njegovo približevanje hiši, s tem pa lahko prihod k pristajališču odločneje izenačimo z vstopom v hišo, tako kot je prihod, ki postane v kadru 73 gibanje, prek rekurence priganjal Melanie, da prestreže Mitcha na pragu hiše.

Melanijina vrnitev je namreč prav tako tudi odhod: ko pride do pomola, ima še vedno v rokah ptiča, ki ju je podarila Mitchu Brennerju.

Štirje kadri, ki sledijo (76–79), so vsi fiksni. Tu se menjavata dva kadra z Melanie (76, 78) in dva kadra z galebi (77, 79). Vendar dvojna variacija zaplete to preprosto alternanco fiksnih kadrov. Prva izhaja iz spremembe objekta videnja: najprej Mitch, ki se je tik pred tem prikazal na obrežju (75), nato galeb, ki preleti nebo (77).¹³ Kader 76 ju postavi drugega ob drugega: smehlja, ki razsvetljuje Melanijin obraz že od kadra 72, izgine in s tem nakaže spremembo. Druga variacija izhaja iz povezave videč/viden (ali videč/videč) v istem kadriranju: v kadru 77, ko bo galeb ranil Melanie v glavo. Tu se potrdi povezava med Mitchem in galebom oziroma, natančneje, med Mitchevim pogledom in galebom. Alternanca fiksno/fiksno še okrepi metaforičen učinek. In res, tako kot ponuja alternanca fiksno/gibanje zgoščeno podobo množice A, tako tudi alternanca fiksno/fiksno ponuja zgoščeno podobo množice B, razporejene okoli svojega središča, kjer se krik galebov že združuje z Mitchevim pogledom (kader 59). Ker pa središči drsita drugo pod drugo, se dvojne zaporedje kadrov ujema; ko Mitch dospe na pomol, se galeb zažene v Melanie, darilni ptič se prikaže v svojem zlem dvojniku.

Zaradi natančnosti je treba tu razjasniti še neko podrobnost. Rekli smo: ti štirje kadri, ki so vsi fiksni, zgoščajo serije iz množice B. Ena izmed njih, B₃, pa v kadru 63 zastopa gibanje kamere, katerega pomen smo že podčrtali, s tem pa se zoperstavlja fiksnim kadrom 76–78.¹⁴ Vendar v kadru 78 vstopi v slikovno polje galeb in rani Melanie, nato pa spet izgine v ozadje na desni. Videti je, da se tukaj združita dve akciji: tista iz kadra 57, ko Mitch skoz daljnogled gleda Melanie, in tista iz kadra 63, ko Mitchevemu avtu sledimo v panorami proti desni (avto bo iz polja izginil v fiksnem kadru 71). Vidimo, za kaj gre: gre za dva kadra, ki v igri binarnega skladja kažeta enkrat Mitcha, drugič Melanie, s tem pa se akciji, ki se nanašata na Mitcha, zgostita na Melanie.

Gibanje znotraj kadra tako nadomesti gibanje samega kadra. Vendar to ni dovolj. Dve mikro seriji, 72–75 in 76–79, je treba dojeti scela in kot seriji, ki se ujemata med sabo, da bi se lahko kader 63 nadaljeval in hkrati prišel do svojega natančnega skladja v gibanju, ki določi, da se v kadru 75 Mitch prikaže na obali: gibanju, ki na ta način z enim samim gibom spet vpelje središči A in B, kjer imata Mitch in Melanie izmenoma iniciativo, z njima pa, razločeni in pomešani, obe množici A in B. V tem pa je sijajno to, kako terja, naj Mitch

in Melanie – tako v strukturi celote kakor v strukturi detajla – še enkrat zamenjata svoji poziciji.

Kadri, ki sledijo, razvijajo to zgostitev, ki se nagiba h končni rešitvi. Ko se v kadrih 80 in 81 kamera ponovno alternativno vrača na Mitcha in Melanie, se zdi, kakor da se hoče naracija ponovno urediti na binarnem skladju. Vendar pa bi bila morala, strogo vzeto, po kadru 79 (galeb, ki se oddaljuje) obrniti kadra 80 in 81. Izbrani red priča, da ta fragment prizora ne bi mogel zares priti do binarne alternance, razen če ne bi kader 80 (Mitch na obali gleda Melanie) takoj sledil kadru 76, pred Melanijinim drugim pogledom: to pa pomeni povsem izbrisati epizodo z galebom, epizodo, kjer razmiki dobijo pomen. Prav zato pa kader 80 sledi kadru 79.

Ta zaporedna povezava Mitcha in galeba, v katerem se njegov pogled podvoji s simboličnim nasiljem, vpelje prelom v skladje, kjer se zrcalita predhodna preloma središči A in B. Prvi se dogaja na Melanie, in se dvakrat ponovi, ko Melanie vstopi v hišo in ko jo zapusti (31–32 in 36–37); drugi na Mitchu, v kadrih 56–57, ko s pomočjo daljnogleda odkrije Melanie. Še zlasti pa je izrazita analogija z drugim središčem. Prelom se dejansko ponovi na Mitchu; Melanie pa je v obeh primerih ujeta v Mitchev pogled, ne da bi mu mogla odgovoriti s svojim izzivalnim smehljajem, kakor je to storila prej ali pozneje: v kadru 58, v krogih daljnogleda, ko poskuša spraviti v tek svoj čoln, drugič v kadru 81, ker je še pretresena od napada galeba.

Poudariti pa je vendarle treba, da je obvladovanje pogleda, ki je navadno zaznamovano z ekvivalenco videč/viden-bližnji plan/daljnji plan, tukaj izraženo v obrnjenem odnosu: Mitch je prikazan v splošnem planu, Melanie v bližnjem planu. Ta inverzija se najprej eksplicira v zaporedju slik: Melanie, ki jo vidi Mitch, hkrati tudi sama gleda, vendar ne gleda Mitcha, pač pa svojo rokavico, rdečo od krvi iz rane. Inverzija pa hkrati nakaže, da je simbolna kazen, ki jo zadene v Mitchevem pogledu v metaforični obliki ubijalskih ptičev, že od samega začetka navzoča v njenem lastnem pogledu, v prvi metafori, ki jo njena indiskretnost ponuja Mitchu s simboličnim darilom »ljubčkov« (love birds). Če Mitchev pogled obrne sekvenco in jo pospeši, pa jo Melanijin pogled vodi in ureja vse do trenutka srečanja.

Povezava med Melanie in galebom je dana v formalnem zaporedju, kakor hitro alternanco beremo za nazaj. Alternanca bi morala – pred Melanie v kadru 81 in pred Mitchem v kadru 80 – pravzaprav postaviti v kadru 79 Melanie in ne galeba. Vidimo, kakšen učinek bi to imelo: v tem zaporedju bi v kadru 78 galeb hipotetično ranil Mitcha.

Če prelom alternance v kadrih 79–80, kot smo videli, napotuje tako k središču A kakor k središču B, pa prelom alternance v kadrih 80–81 začrta formalno homologijo s središčem B; in narobe, nov prelom kadrov 81–82 začrta formalno homologijo s podvojitvijo preloma, ki se proizvode v središču A. Prelom se v obeh primerih izvrši s prehodom v zelo velik plan (vložek), ki kaže Melanijine roke. V prvem primeru je Melanie ravno vstopila v hišo; v planu, ki je zelo približan, se kaže vsaka podrobnost njenega dejanja: iz torbice potegne dve kuverti, pred kletko postavi kuverto »za Cathy«, drugo pa strga: namreč kuverto »za Mitchella Brennerja«, koščke pa spet spravi v torbico. Prehod iz enega plana v drugi natančneje opredeli *naravo darila* in dvojno tajbo, ki se pokaže v usodi dveh kuvert. V drugem primeru ranjena Melanie spusti roko, s katero se je dotaknila glave, in jo pogleda; zelo velik detajl kaže krvavi madež na kazalcu. Prehod iz enega plana v drugega podrobneje določa *učinek darila*. Dvojna opozicija zaznamuje dva para kadrov: prvi (32–33) je zgrajen na alternanci gibanje/fiksno in označuje popoln prelom z alternanco videnj: kar zadeva samo Melanie, se na ravni videnja odpove obvladovanju, ki se nato kaže v gibanju.¹⁵ Drugi par kadrov (81–82) je zgrajen na alternanci fiksno/fiksno in premesti alternanco pogleda: Melanie se zamenja z Mitchem kot objektom svojega lastnega pogleda prav v tistem trenutku, ko postane objekt pod Mitchevim pogledom. Odpoved obvladovanju se kaže na ravni samega videnja; nekaj pa ji ustreza tudi na ravni gibanja. Iniciativo ima Mitch: giba-

nje kamere poudarja njegovo približevanje Melanie v kadru 83, tako kot v kadru 63 poudarja njegov odhod v avtomobilu. Vendar tokrat Mitcha zares ne vidimo: vmes ne poseže noben kader z Melanijinim pogledom. Bil je ranjen, kajti galeb mu samo metaforično in zaradi realizma pripovedi ne izključva oči.

Kader 84, se pravi, zadnji kader, zagotavlja srečanje. Mitch in Melanie se združita v istem kadru, kar se zgodi prvič po začetku prizora. Mitchevo gibanje se tu konča – potem ko se Mitch v kadru 75 prikaže na severnem koncu pomola – in se spoji z letenjem galeba, ki vstopi v slikovno polje v kadru 78. Kader 84 nadaljuje kader 83 in ponovno – po napadu galeba – uveljavi popoln prelom z načelom alternance, ki zaznamuje njegovo obvladovanje. V dolgem gibanju, ki spremlja družno pot Melanie in Mitcha, ta jo pri tem podpira, povezuje številne kadre, ki so razčlenili Melanijino spuščanje po lestvi, ko ji je pomagal ribič.

KADER 33

Tukaj se je treba, če naj analizo privedemo do konca, vrniti nazaj in si ogledati nek odmik od skladja, ki še ni pojasnjen. Spomnimo se, da je izvrženje (*refet*), ki je dalo v kadru 24 dvojno skladje, eno s serijo A₅ v kadru 44, drugo s serijo Prihoda v kadru 73, omogočilo povezati na eni strani Mitchev in Melanijin vstop v hišo, na drugi pa njun skupen prihod k pomolu Bodega Baya in nanj, vendar pa je tudi in celo predvsem omogočilo medsebojno povezati prihode in vstop. Zgostitev, ki se, kot smo videli, razgrinja na dvojni ravni videč/viden in fiksno/gibanje čez vso množico A, deluje namreč še na neki drugi ravni, ki je manj vidna, oziroma ki je prav tako bolj prikrita.

Seriji A₁ in A₂ v resnici kažeta opozicijo na ravni videne stvari: Mitch v kadrih 15–20 (šest prvih kadrov iz serije A₁), skedenj in hiša, to se pravi ne-Mitch (štirje zadnji kadri iz serije A₁ in serija A₂, 21–31). Serija A₅, ki sledi seriji A₄, kjer se ne-Mitch iz serije A₂ simetrično podvoji, čisto drugače reproducira razliko med prvimi šestimi kadri in zadnjimi štirimi kadri iz serije A₁: Mitch je tisti, ki je viden v vseh kadrih serije, ki se menjavajo s kadri z Melanie-ki-vidi, z izjemo kadra 48, ki kaže samo hišo, potem ko je Mitch vanjo stopil in preden jo je zapustil. Ta odsotnost je eliptično povzeta v ponovitvi vstopa in izstopa v kadrih 54–56 (Mitch vstopi v hišo/Melanie vidi/Mitch stopi iz hiše). Ta opozicija je namreč zgoščena prav v mikro seriji štirih kadrov 72–75: kadra 73 in 75 se v resnici prekrivata z opozicijo ne-Mitch/Mitch; to ustrežanje še okrepi odnos, ki je bil predhodno vzpostavljen med množico A in kadri 72–75.

Vendar je v tem več. Analize množice A so pokazale, da se podreja dvojnemu gibanju zgostitve: zgostitve štirih serij A₁, A₂, A₄, A₅ proti središču A na ravni slike in zgostitve treh serij A₁, A₂, A₄ in središča A proti seriji A₅ na ravni pripovedi. Ta zgostitev se razvija na ravni videne stvari, namreč stvari, ki jo vidi Melanie, in sicer po binarni strukturi pravila alternance. Opozicija Mitch/ne-Mitch, ki se kot taka kaže v serijah A₁ in A₂ (15–24/25–31) in se podvoji v ne-Mitch (37–43) / Mitch (44–46) ne-Mitch (48) / Mitch (49–56) v serijah A₄ in A₅, nima prave ekvivalence v seriji A₃. In res, edino kader 35 nastopa tu kakor odmev v obliki ne-Mitcha, v tem primeru skednja, kamor stopi Mitch, čisto tako kot Melanie stopi v hišo. Mitch je ne-viden (*non-vu*) in kader, ki bi ga moral pokazati v strnjeni alternanci, ki bi morala znotraj te kratke in zgoščene serije logično ustrezati ohlapni alternanci serij A₁, A₂, z ene strani, in A₃, A₄, z druge strani, je prav kader 33.

Gre prav za tisti kader, ki znotraj serije zlomi alternanco pogleda, zlomljeno že s prelomom, ki ga na obeh robovih serije povzroči podvojitve kadra v Melanie (31–32, 36–37); vendar pa ta kader po drugi strani dopušča polalternanco kadriranja (vse do kadra 35, kjer se pretrga), predvsem pa alternanco fiksno/gibanje, na kateri se, kot smo videli, binarno načelo hkrati razgrinja in premesti v serijo A₃¹⁶. Tako da je manjkanje kadra, označenega kot Mitch-viden, toliko izraziteje poudarjeno, kolikor se tu funkcija opozicije kakor tudi funkcija skladja spet potrjujeta od kadra do kadra in prek

ovinka delujeta nedvomno natanko tam, kjer je njun prvi in prvotni učinek prečrtan.

Ta kader 33, ki kaže Melanie, Melanijine roke, je torej povezan, kot smo videli, s kadrom 57, kjer Mitch z daljnogledom odkrije Melanie: najprej glede na položaj, saj zagotavlja prelom v vsakem izmed središč, nato glede na naravo, saj ga oba zarisujeta s prehodom od celote k detajlu, s prehodom iz splošnega plana v veliki plan. Ta serija substitutivnih implikacij, ki na ta način pošiljajo videno k videčemu (*le vu au voyant*) in Melanie k Mitchu v verigi velikega plana, silijo k skoku, ki je zmožen prevajati tako prekrivanje središč kakor njune razmike, ki so povod za dvojno drsenje: kader 33, ki kaže Melanie, moral pa bi kazati Mitcha, na metaforičen način kaže tisto, kar vidi Mitch, ko v kadru 57 odkrije Melanie, na fiktiven način pa tisto, kar bi lahko videl, če bi bil takrat v hiši, ko je Melanie vstopila. To premestitev potrjuje sama zgradba pripovedi: recipročnost zgostitve, ki povezuje obe seriji A₃ in A₅, in na zamenjavi opta združitve skednja in hiše, ki ju izmenoma vidi Melanie v kadrih 35 in 48, naredita iz tega kadra, ki manjka, kader, kjer bi Mitch že bil na pravi poti, da prepozna Melanie.

Spomnimo se, da je sklicevanje na manjkanje tega kadra smiselno le, če zaznamuje premestitev Mitcha in Melanie, do katere pride ob prelomu alternance pogleda v seriji A₃, kjer se razvoj pripovedi strukturira v razmiku slike. Morali pa bi vendarle opozoriti, da bi se lahko na ta način zlomljena alternanca pogleda, čeprav bi bilo skladje manj uravnoteženo, obdržala v nekem drugem odnosu vidnosti (*visibilité*), ki pa ga preprečuje obojestranska razmestitev kadrov 32–33: ko Melanie vidi samo sebe. Vendar se Melanie ne vidi, se pravi, ne more se videti, in prav v tem je ves zastavek prizora, kot je resnično ne vidi niti Mitch, ki ga tudi ona ne vidi.

Lahko pa uganemo, da dobi to dvojno manjkanje svoj odgovor v obrnjeni obliki, v končni razrešitvi kadrov 80–83. Videli smo, kako sta se obe središči A in B tu spojili. Kader 82 (vložek z okrvavljenim prstom) posreduje združenega pogleda Mitcha in Melanie: Melanie se vidi, če pa ne vidi Mitcha, saj je zaskrbljena zaradi svoje poškodbe, vendarle ve, kakor v kadru 58, da je videna, in sicer neposredno, ne metaforično. Kadra 33 in 57 se družita v simbolni nasilnosti tega zadnjega velikega plana, kjer se v skupnem pogledu nakazuje učinek darila, nemožnost, da bi se Mitch in Melanie videla vide-na (*se voir vus*), ne da bi se vzpostavilo dualno in smrtno razmerje.

Trije podčrtani kadri imajo dve skupni potezi, po katerih se razločujejo: precizirajo kader, ki jim je predhoden (prav zato tudi so, kot smo videli, tri prelomne točke, ki določajo sekvenco); so izolirani, avtonomni. Končno pa se delijo glede na opozicijo videč/viden v zaporedju ne-videč (viden) /videč /viden; na obeh koncih verige dva (videno), ki si ustrežata, v sredini pa videči (*le/voyant*), ki je tečaj (*pivot*).

VERIGA

Vendar to razmerje ni enako. Oblikuje se na privilegirani ravni, kjer se v izčiščeni prisili oblike podvoji disimetrija akcij in velikih konstrukcij prizora. Prizor preči neka veriga, ki velike plane poveže med sabo in zariše položaja obeh junakov v strukturnem redu videnja.

Takole se zapisuje:

- 33. *Melanijine roke, love-birds, pismi za Cathy in Mitcha.*
- 49. Melanie, čoln.
- 51. Melanie, čoln.
- 53. Melanie, čoln.
- 57. *Mitch.*
- 70. Melanie, čoln.
- 72. Melanie, čoln.
- 74. Melanie, čoln.
- 76. Melanie, čoln (dvojni pogled).
- 82. *Melanijin okrvavljeni prst.*



Osem drugih kadrov se razporedi v dve notranji seriji. Vsi se nanašajo na Melanie-ki-vidi in se med sabo skladajo po parih, kakor terja alternirana igra pogleda.

Devet kadrov se nanaša na Melanie, en sam na Mitcha. Edina dva kadra, opredeljena kot ne-videč (viden) in viden, zadevata Melanie. Namen prizora je pokazati Melanie, ki podreja s pogledom in ki je podrejena pogledu.

Poimenovali ga bomo z reverzibilnim izrazom: *videnje Melanie Daniels*.

Veliki plan označuje najbolj privilegiran trenutek v redu pogleda. Vmes poseže v kadru v Melanie-ki-vidi, brž ko pripoved napreduje proti dvojnemu videnju. Prvi, kader 49, se vrine vmes med kader s hišo, v katero se je Mitch ravno vrnil (48), in kader (50), kjer Mitch spet stopi ven. Prva serija spremlja Mitcha, ko odkrije papigi in ko preiskuje obalo. Druga je priprava na srečanje, zaključijo jo dvojni pogled, ki v istem kadru 76 nad Melanie metaforično združi Mitcha in galeba; zapeljivi nasmeš in gozda.¹⁷

Veriga velikega plana zariše tako poprek prizora logično razgrnitev želje. Mitch in Melanie sta oba izmenoma njen subjekt in objekt, vendar pa se to prvič uobliči, če gremo od enega konca verige do drugega, prav na Melanie, v tej sinhronični zgostitvi slike, v kateri se zrcali pripoved. Veriga potrjuje, da je kader 33 hkrati središče prizora in njegov začetek, odmeva pa v kadru 57, ki je na sredini verige, preden se spet ne prikaže na drugem koncu, vendar v obrnjeni obliki. Ostane nam še, da povemo, zakaj binarna serija na ravni pogleda zaznamuje Melanie s polaščanjem, v prelomih pa z razlaščanjem; zakaj kader 82 vidita Mitch in Melanie, kader 33 pa očitno nihče, in končno, zakaj ima kader 57 v tej množici središčni položaj, ko pa je kader z videčim in kader, ki hkrati začrta prelom.

AVTOR

Zdaj pa moramo vpeljati še zadnjo osebo. Avtorja filma, ki naredi, da v zaporedje slikovne pripovedi posežejo videnja njegovih oseb in nanje prenese toliko več svoje oblasti, kolikor ta postopek razdvojitve, značilen za sleherno pripoved, deluje v tem primeru na ravni same forme, kjer režiser pokaže tisto, kar je v njegovi umetnosti bistveno. Kadar Hitchcock v enem samem prizoru oblikuje več serij kadrov na podlagi binarne alternance Melanie-ki-vidi/stvar, ki jo Melanie vidi, se skriva za njenim pogledom, če smemo tako reči, odreče se svojemu lastnemu videnju v prid videnju svoje osebe. Nikdar pa ne bi smeli pozabiti, da je ta igra – ki je sicer resna – vendarle fiktivna; in pozabiti bi smeli še toliko manj, saj se z vsakim prelomom videnja osebe prav tolikokrat eksplicitno obnovi režiserjevo videnje, in da s tem, ko lahko tukaj rečemo: ta kader vidi Melanie, samo odločneje povemo

tisto, kar bi lahko rekli o drugih režiserjih, toliko se zdi trditev hkrati naivna in kaj malo uporabna: ta kader vidi vendar Hitchcock. Ta igra, ki zapored identificira avtorja z eno ali več njegovih oseb in jih razločuje, pa v tem primeru določa artikulacijo sekvence in pojasnjuje nekatere njene obrate.

Hitchcock je tukaj očitno na strani Melanie. Melanie je pobudnica akcije in ravno njen pogled, ki utemeljuje binarno alternanco, organizira tudi razrez realnega. Vendar pa je – kot se spomnimo – že od začetka omejen s prenosom pogleda, ki ga Hitchcock izvede v ribičevo korist: gre za oznanilen kader, ki pa se takoj prekine, saj Hitchcock s prvim prelomom, ki je hkrati tudi prva variacija njegovega pogleda na Melanie, čisto posesivna in igriva, ponovi in variira kader 12 (Melanie, ki jo vidi ribič) s pomočjo dveh kadrov, ki jo vidita, kako se od daleč približuje, pri čemer je eden, kader 13, nagnjen, označujoč tako ugodje same kamere, ki se je polastila svojega objekta. Kar v kadru 33 naredi namerno, ko podvoji prelom, zaradi katerega sta kadra 31–32 prehod med serijama A2 in A3.

To pa je, kot smo videli, določilnica. Privilegij pogleda, ki se v binarni seriji ponovno vzpostavi v prid Melanie od kadra 14 naprej, se toliko bolj nasilno obrne v kadru 33, ki je prvi veliki plan v prizoru in ki razkosa Melanijino telo, kar zelo ustrezno pove izraz »vloček« (insert), ki opredeli razmerje med celoto in deli. Po drugi strani pa se bomo povsem prepričali o pomembnosti dejstva, da mora ta kader videti prav Hitchcock, brez posrednika. To se pravi, dati si Melanie kar naravnost kot objekt. Vendar se ta obrat najprej pojasni z zamenjavo, ki ga določa: Hitchcock vidi Melanie takrat, ko bi glede na strukturo alternance Melanie morala videti Mitcha. Spomnimo se še, kako bi se moral ta kader vpisovati kot metafora Mitchevega videnja iz kadra 57. Ta dvojnost nam pomaga natančneje opredeliti razmerje med avtorjem in njegovimi osebami, in sicer na podlagi same oblike, ki jo logično pripisuje njihovim odnosom.

Če Hitchcock dejansko privzame Melanijin pogled, da bi skupaj poiskala in odkrila Mitcha, ki je torej v položaju objekta, pa obrat, ki se izvrši med prvim in drugim središčem, jasno pove, da je Mitch posrednik, prvi Hitchcockov dvojniki, ko ta preiskuje željo, ki spregovori v Melanijinem pogledu.

Ribič je v tem primeru njun skupen dvojniki: pomaga nam, da neposredno identificiramo avtorja in osebo v redukciji, ki je značilna za formo pripovedi. Kader 57 pa to gibanje zgosti.

Hitchcock v tem kadru hkrati podredi Mitcha v svojem lastnem pogledu in Melanie v Mitchevem pogledu (opazili bomo moč analogije, ki se kaže v orodju videnja: daljnogledu, ki je hkrati tudi kamera). To je smisel preloma, s pomočjo katerega Hitchcock podvaja svoj implicitni pogled na Mitcha z eksplicitnim pogledom in sprevrne dialektiko pogledov tako, da je Mitch tisti, ki ima oblast nad pogledom: to pa naredi s pomočjo kadra, ki je podoben tistim, ki jih dodeli Melanie (obraz v velikem planu), tj. kadra, ki na drugi strani odpre binarno serijo, povsem podobno tisti, v kateri je Mitch pred tam obratom v položaju objekta pod Melanijinim pogledom.

Spomnimo se, kako se v tej seriji, ki se na ta način odpre, prednost, ki jo ima Melanie, pri Mitchu kompenzira z gibanjem; to pa pojasnjuje nujnost simetrije, ki edina omogoča hkrati pregib prizora, identiteto in prekrivanje oseb, v čemer se izraža avtorjeva dvojna identifikacija; navsezadnje pa naznanja nov obrat, ki je zmožen formulirati implikativno razmerje med osebami in režiserjem s tem, da združi vse module režije.

Zadnji prelom je tridoben. Prva doba (79–80) omogoči Hitchcocku, da poveže Mitcha z galebom; hkrati pa – če alternanco beremo z narobne strani – kot smo videli, z galebom poveže tudi Melanie tja do fiktivne zamenjave, v kadru 78, med Mitchem, ki ga je ranil galeb, in ranjeno Melanie. Tretja združi Mitcha in Melanie v zaključnem kadru, kot ju je ujela režiserjeva kamera, ki hkrati spremlja in vodi njuno gibanje. Druga doba (80–83) izpove bolj skrito strukturo. Hitchcockov pogled tukaj na videz ne izpričuje svoje eksplicitne oblasti: Mitch tukaj gleda Melanie, ki se sama opa-

zuje. Vendar pa je navzoč v premestitvi alternance, kamor se vpisuje razcep med pogledi: zgostitev, ki deluje tukaj, ga prikriva, medtem ko združitev pogledov, ki ga spremlja in vodi drugega za drugim skoz razvoj prizora, vtisne tu njegov pečat.

Tako je Hitchcock hkrati Mitch in Melanie v dvojnem pogledu, ki ju med sabo poveže. To pa ne pomeni, da je z njima na enak ali podoben način; ravno narobe, z vsakim od njiju se zaplete v razmerje, ki se kaže v dvojnem gibanju slike in pripovedi, kjer se strukturirajo odnosi obeh njegovih oseb. O njih lahko tukaj rečemo samo, da vpeljejo vzajemno željo, katere transgresivna nasilnost zadene Melanie, ki opravi daritev in dobi zanjo preteče znamenje v nasprotni obliki dobrih in hudobnih ptičev. Ta dvojnost reproducira dvojnost junakov, ne da bi se z njo ujemala, junakov, povezanih prek skladja, ki je hkrati stalno in različno in ki prav tako omogoča, da se združita in da si nasprotujeta v večji orkestraciji, katere pretanjeno harmonijo je analiza že pokazala; in prav tu, kjer je najbolj skrito, v skrajnem protislovju med simetrično prisilo in disimetrično otvoritvijo, je treba poiskati avtorjevo mesto, to je hkrati vztraja in se skriva.

Če bi hoteli to dvojno razmerje natančno določiti, bi morali prestopiti prizor in ga vzpostaviti v hitchcockovski dialektiki želje in zakona, ki se kaže v reverzibilnem liku krivca in po krivem obtoženega, ki ju poveže recipročna prisila preiskave, za katero film *The Birds* ponuja obnovljen scenarij, ko policijsko shemo prestavi na raven simbola, da bi tam jasneje začrtal realnost fantazme.

Za zgled bomo spomnili samo na to, kaj je Hitchcock izbral za začetek filma.

Na živahni ulici San Francisca kamera odkrije mlado žensko, ki stoji na vogalu pločnika. Ko prečka ulico, jo kamera spremlja. Hodi po drugi strani ulice, se nato ustavi, dvigne pogled. Naslednji kader kaže njeno videnje: jato ptic, ki krožijo nad mestom. Tretji kader pokaže njeno presenečenje in potem, ko se obrne in stopi v trgovino s ptiči, kako se sreča z moškim, ki očitno zapušča trgovino, na vrvi pa ima dva bela kodra. Mlada ženska je Melanie Daniels, moški pa Alfred Hitchcock. Nekaj trenutkov pozneje vstopi še Mitch Brenner, ki hoče kupiti papigi.

S tem ovinkom, ki je v Hitchcockovih tradicionalnih nastopih eden najbolj navdihnenih, Hitchcock napeljuje na marsikaj. Najprej na duhovno ugodje pri igri z učinki, kakršne sprožata ponovitve in variacija skupaj, kakor tudi pri tem, da na zabaven način posreduje svoje najboljše ideje. Nato nam da vedeti, da se tako kot Mitch in Melanie tudi sam vpisuje v dvojno dialektiko želje, za katero nam ponuja socialno in hkrati našejmljeno podobo, saj drži na vrvi ta parodični par domačih živali. Končno nas napeljuje še na misel, da bi sam čisto tako kot ribič, utegnil biti, prvi dvojniki na poti, ki Melanie pelje k Mitchu; pa tudi narobe, saj je vendarle on tisti – ne glede na to, da izgine – ki vodi film tako, da je Mitch dvojniki na poti, ki Hitchcocka pelje k Melanie.

Če je Mitch ena od glavnih oseb v pripovedi, ima Melanie v primeri z njim določeno prednost: je junakinja pripovedi. Saj prav njen pogled že od prvega kadra povzroči, da k nebu poljetijo divji ptiči; tako kot to, da moškemu ponudi »ljubčka«, povzroči, da se nad Bodega Bayem razdivja iracionalni bes prvinskih sil.

Nobenega dvoma ni, da se Hitchcock identificira z Mitchem, ki opazuje Melanijin pogled in se prepusti njegovemu čaru; še manj pa lahko dvomimo o tem, da se Hitchcock identificira z Melanie, ki nosi v očeh fantazmo, o kateri Hitchcock pripoveduje in katere učinke analizira v tej čisto narcistični umetnosti, ki je zanj umetnost režije.

Opombe

* To je edini članek, ki sem mu spremenil prvotni naslov (»Ptiči: analiza neke sekvence«). Najprej zato, da ne bi ponavljal te besede analiza, potem pa še zato, da bi za nazaj natančneje umestili status koščka iz analiziranega filma. (V zvezi s to besedo fragment glej str. 12, op. 1). Zato pa nisem v nobenem pogledu v ničemer spremenil teksta: v »na prejšnjih pogojih« se tako kaže sled mojega takratnega omahovanja glede označitve tega fragmenta.

Po drugi strani pa sem v predgovoru že dal vedeti, da sta me na nekatere stvarne napake opozorila prevajalec v angleščino Ben Brewster, in Phil Hardy »editor« skupnega dela, posvečenega Hitchcocku, ki je izšlo pri British Film Institute, in za njuno pazljivost se jima zahvaljujem. Obvestili so me o določenih odstopanjih mojega razreza na kadre (napravljena na podlagi končnega tehničnega razreza distribucijske hiše in mojih za pazanjanj med projekcijo) od njihovih lastnih zapazanj na montažni mizi, katerih veljavnost sem lahko pozneje izkusil. Te razlike bistveno zadevajo kadre, o katerih sem trdil, da so fiksni, medtem ko se v njih v resnici kaže bolj ali manj izrazito gibanje kamere. Vendar celotno interpretacijo komajda zadevajo, še več, na neki točki bi jo celo olajšale. Večkrat ne gre toliko za pravo gibanje, pač pa prej za ponovno kadriranje (to je težko razločiti, kar pa nobena natančna analiza ne bi smela zanemariti, čeprav bi s tem trčila morda na svojo mejo).

Seveda sem povzel točni razrez na kadre, popravil razporeditveno pertinentnih potez in spremenil tekst, kadar je šlo samo za točne opazke. Kar zadeva drugo, pa sem se raje odločil za dodatne opombe, kakor da bi zaradi malenkostnega dobička popravil tekst, ki je že imel svojo ekonomijo. Priznam pa, da se mi je vendarle zdelo koristno poudariti, za ceno kakšne paradoksnosti pozornosti se utemljuje filmska analiza, pod stalnim udarom vrtoglave skušnjave, da je napaka vselej možna.

1 O dvomnostih opredelitve kadra glej Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma (Estetika in psihologija filma)*, 1. Les structures, str. 149–156, Editions Universitaires, Paris, 1963; in Raymond Bellour, »Pour une stylistique du film« (Za stilistiko filma), *Revue d'Esthétique*, št. 2, april–junij 1966, str. 168.

2 Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968, str. 125–133 in str. 146.

3 In res, kader 33 ni v strogem pomenu fiksni, saj nas zelo majhen zasuk vodi od Melanijinih rok h kletki s papigami. Cistost prikaza je morda nekoliko spremenjena: vendar se je treba tudi tukaj zavedati, da nasprotja niso absolutna, pač pa gredo od člena do člena: kader se v primerjavi s tistimi, ki ga obkrožajo, bistveno manj premika, in ohranitev alternance je kljub vsemu močno navzoča.

4 Takoj natančneje opredelimo napako, saj njene posledice niso ravno olajšale te analize, ki se kaže tako pri razrezu serij kakor tudi v številnih opazkah. Pri kadru 24, ki pokaže pristajalce pred Brennerjevo hišo, gre nesporno za vožnjo kamere in ne za fiksni kader. Raje kakor da bi A2 začel s kadrom 24, in s tem ohranil strogo opozicijo med serijo s fiksnimi kadri in s serijo kadrov v gibanju (in posredno napravil razloček med A2 in A4, ki se po številu bližnjih kadrov v dejanski razporeditvi strogo prepogne na A2), sem stvari pustil, kakršne so, in zabeležil disimetrijo med A1 in A5, katere učinek postane produktiven v kadru 73. Naj bo kakorkoli že, v zadnji instanci gre le za strategijo analize in za nič takega, kar zadeva delo sistema, njegovo »resnico«, čeprav bi jo lahko zaradi takšnih odmikov na imaginarnem način – vzpostavil zoper tekst.

Vpeljimo v serijo A1 in A5 dva manjša popravka. Kadra 20 in 44 v resnici nista fiksna. V nekem trenutku kamera spremlja Mitchevo gibanje od leve proti desni, in sicer dvakrat, s tem pa vpelje drobno diferencialno simetrijo v obe seriji fiksnih kadrov.

5 Glede grup A2 in A4: in res, kljub temu, da se smer gibanja obrne, enkrat nazaj, drugi naprej, ter na ta način kaže Melanie enkrat od spredaj, drugič od zadaj in tako obrne njen pogled enkrat na njeno desno, drugič na njeno levo, prek rame. Obrat, ki pretanjeno obeleži razliko v osrčju podobnosti in tako rabi temu, da v najstrožji simetriji naznani zmeraj odprto možnost disimetrije.

6 Opazili bomo, da ta končni rez podpira isto merilo kader rez, ki v kadru 60 vpelje B2. V kadru 71 Mitch iz slikovnega polja izstopi na desni, tokrat v avtu, tako kot v kadru 59 izstopi na desni, ko steče proti svojemu avtu. Rez je razen tega še obziren: v prvem primeru razdruži dvojni Melanijin in Mitchev nasme, v drugem pa serijo velikih planov z Melanie (70–76).

7 Zlahka lahko doumemo, kako to potrditev – tako kot tiste, ki sledijo – okrepi dejstvo, da sta kadra 69 in 71; zlasti zadnji, kadra z gibanjem in ne fiksna kadra, kakor sem mislil prej: serija B3 se torej toliko bolj sklada tako s serijo A5B1 in hkrati s serijama A2 in A4, ki z gibanjem kamere poudarjata Melanijino napredovanje. Seveda, ne da bi to kakorkoli prizadelo opozicijo fiksno v kadru/gibanje znotraj kadra. Ta vrnitev k alternanci fiksnogibanja na koncu serije pa naredi v kadrih 72–75 (prihod) prehod.

8 Opredelitev opozicije je takšna, da bi jo lahko natančneje opredelili še v eni točki. Čoln se v kadrih 60–62, v trenutku, ko Melanie odzdrni, premika veliko bolj kot v nadaljevanju serije; ta kadra se menjavata s kadrom 61–63, kjer je bolj poudarjeno Mitchevo gibanje, še zlasti s panoramo v kadru 63. Na tem drobnem zgledu vidimo, da opozicijo bolj obeleži ohranitev razmerja kakor fiksni členi.

9 Ta disimetrija se pojasni v prvem odmiku med serijama A2 in A4, ki pa ga nismo poudarili, da ne bi že od začetka preveč zapletli analize. Premik čolna je daljši pri vrnitvi (kader 43) kakor pri prihodu (kader 25): tako je lahko v drugem primeru poudarjen v tem edinem kadru z gibanjem, s čimer pa sproži disimetrijo dveh serij, A1 in A5.

10 Spomnimo pa se, da sta kadra 60 in 62 izjemi. Glej opombo 9.

11 V resnici najmanj še dva druga ribiča gledata Melanie, kako se v kadru 5 približuje po nabrežju, preden se obrne k tistemu, ki ji da čoln v najem. Ta dva ribiča, ki naznanita vprašanje prvega ribiča in opozorita na ribiča na koncu, tako da se na drugi strani uravnoteži simetrija ribič/Mitch, napolnita to mikro-serijo, če lahko tako rečemo, z njenimi elementi.

12 Zaradi tistega, kar sledi, ne pozabimo, da kader 24 ni fiksni, ampak je kader z gibanjem: to nedvomno spremeni zaporedje razlage, a zato je ta samo razvidnejša, kolikor je simetrija med kadroma 24 in 73, ki je na ravni pripovedi očitna, okrepljena in s tem olajšuje sintezo med serijami A1–A2–A4–A5 in med kadroma 72–75.

13 Upravičeno so me opozorili, da Melanie ne vidi galeba in se tega nikakor ne boji, pač pa ima prav takšen nejasen pogled, kot smo ga že videli dvakrat, na začetku filma pri moških, Mitchu in njegovemu sosedu. Tu bi bilo treba zapletati analizo, o čemer so me prepričali drugi podobni poskusi, namreč analizo razmerja med alternanco videč/viden (voyant/vu) in alternanco videč/ne-viden (voyant/non vu), ki jo hkrati podaljšuje in preprečuje, skratka, ki jo nadomešča. Zato bi bilo treba toliko bolj poudariti sprevid (méconnaissance) želje, od tod pa tudi njeno premestitev in njen simbolični vpis. To ne-videnje (non-vision) iz kadra 76 v kadru 77 na drugi strani dovoljuje, da se ta dva kadra neposredno artikulirata s središčem A, še preden to omogočita kadra 81–82 (ki sta identična po tem, da razkosavata telo, nasprotna pa po statusu, ki ga ima videnje).

14 Premiki kadrov 69 in 71 (glej, op. 7) naredijo ta postopek zgostitve jasnejši, postopek, ki se tukaj izrazito osrediči na kader 63.

15 Opozorimo, da to gibanje že kaže neko razliko glede na tisti seriji, ki ga obkrožata ali celo glede na kadre samega središča, in glede na gibanje v kadru 34: kamera tukaj preži na Melanie in gibanje povsem obvladuje igralčevo premikanje.

16 O tem glej opombo 3 o kadru 33.

17 Glej, op. 13.

Tekst je preveden iz knjige Raymonda Bellourja *Analyse du Film*, Ed. Albatros, Paris, 1979.

INTERVJU

Jean Louis Schefer

Navadni človek iz kinaSlika iz filma *The Great Love for England*, režija David W. Griffith

*»Mi smo tisti,
ki že od desetega leta
naprej
lahko rečemo:
tile so mrtvi,
ponavljajo se kot podobe,
toda ne zaživijo z njimi.«*

*Schefer
v intervjuju
za Cahiers du Cinéma
296, 1979*

V knjižni zbirki Cahiers du cinéma je leta 1980 izšla knjiga Jeana Louisa Scheferja *L'homme ordinaire du cinéma*; slovenski bralci poznajo pisca zlasti kot umetnostnega teoretika po prevodih v Problemih, leta 1971 pa je predaval tudi na ljubljanski filozofski fakulteti. Schefer je bil med prvimi, ki so polje materialistične teorije, kakršno je ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let razvijala francoska revija Tel quel, prebili v smeri lacanovske psihoanalize. Poleg njegovega umetnostnozgodovinskega dela (*Scénographie d'un tableau*, Seuil, 1969; *Le déluge, la peste*, Paolo Uccello, Galilée, 1976; *L'espèce de chose mélancolie*, Flammarion, 1979; *La lumière et la proie*, Le Corrège, Albatros, 1980) je pomembna tudi njegova knjiga o svetem Avguštinu (*L'invention du corps chrétien*, Galilée, 1975). Leta 1977 je

uredil tematsko številko revije Communications o »objektu prava«, v kateri je objavil spis o Gianbattisti Vicu.

Knjiga o »navadnem človeku iz kina« je narejena iz dveh delov. Prvi del pod naslovom »Bogovi« prinaša filmske fotografije, ki jih Schefer komentira na tisti transtekstualni način, o katerem govori tudi v našem razgovoru. Na začetku številke je vzorec takega komentarja ob prizoru iz komedije Laurela in Hardyja. Drugi del knjige ima naslov »Kriminalno življenje (film)«, v njem pisec razvija »fenomenologijo« filmskega gledalca.

Objavljamo zapis pogovora, ki ga je imel Jean Louis Schefer maja 1983 z našim sodelavcem **Rastkom Močnikom** posebej za to številko.

– V knjigi praviš, da je gledati film izkušnja ali doživetje, eks-perienca; celotna knjiga je napisana s stališča gledalca. To je perspektiva, ki je v teoretski filmski literaturi redka, četudi bi rekel, da je zelo poštena. V tej literaturi navadno pišejo o kad-rih, posnetkih, kotih, rezih itn., skratka, o mašineriji; in gledal-ca kot način bivanja, ki nam je navsezadnje danes bolj ali manj je napisan na kožo, pa filmska teorija navadno pozablja. Po tvojem pa je gledanje filma izkušnja, ki jo je potemtakem mogoče opisati in nemara celo sporočiti, prenesti komu dru-gemu. Prav to je izhodišče knjige.

Najprej moram povedati, zakaj sem to knjigo napisal, kako sem jo napisal in za koga. To moram povedati, zakaj sam od sebe te knjige spontano ne bi nikoli napisal. Sploh ne bi na-pisal ničesar o kinu, zakaj kino je zame, kino je bil zame – tak-o kot za kogarkoli drugega – predmet porabe, predmet či-sto osebne porabe, ki hrani, ne vem, ki prav gotovo hrani sa-nje, želijo po sliki, ki je prav gotovo precej stalna zavora za željo po označencu itn. Filmski gledalec doživlja nekakšno nenavadno izkušnjo, ki je hkrati osebna, zelo splošna in na-vsezadnje popolnoma izvirna. Prav zato filmske slike, film-sko trajanje paktirajo z nečim, kar je podobno notranjemu življenju. Prav to me je zanimalo. To je bila taktična izbira, saj je v tem, da se osredotoči na čisto naivne predmete, na po-štene predmete, kakor praviš, in da jih pripelješ na beli dan, v tem je ravno taktični postopek knjige.

Knjigo sem napisal za Cahiers du cinéma, ki so bili, kot je znano, dolga leta stičišče in prostor za razvijanje filmskih teorij. Te teorije so se ukvarjale z vprašanji pomenjanja in, res, zlasti tudi z vprašanji tehnike, s problematiko kadrira-nja, zunanosti slike, razmerja med ospredjem in ozadjem slike, zvoka zunaj slike itn. Cahiers du cinéma so se torej obrnili name s prošnjo, naj napišem teoretsko knjigo o filmu, izrecno so hoteli, da bi to bila semiotična teorija. Ta predlog pa je prišel prav v trenutku, ko semiotika mene ni prav nič več zanimala.

Zdelo pa se mi je popolnoma absurdno, da filmskemu gle-dalcu pravzaprav nikoli niso priznali eksistence. Le v petde-setih letih so, izhajajoč iz ameriške sociologije, priznali legi-timnost tega vprašanja filmskega gledalca, mislim na esej Edgarka Morina **Imaginarni človek**. To pa je bila seveda so-ciologija, to se pravi nekaj, kar je zelo v redu, kar se ukvarja z vprašanjem, kako delujejo socialne imažerije, ko pridejo v stik s prikaznijo množične umetnosti, kar naj bi bil film. Ab-straktno gledano je ta prijem zelo dober, a zdi se mi, da je zgrešen, če na zadevo gledamo z individualnega stališča.

Izhodišče knjige, sama ideja knjige je bila vendarle ideja, ki je bila nekoliko teoretska ideja. Ideja je v tem, da vsa ta iz-jemna aparatura, da vsa ta industrijska mašinerija, ki navse-zadnje producira **science-fiction**, lahko obstaja samo zato, ker obstaja neka točka, neka stalna slikovna točka, prek ka-tere lahko fantazmatsko življenje oseb, njihova čustva, nji-hove pustolovščine **pri nekom trajajo**. Lahko ga dosežejo, tako da ob njih vztrepetajo, se prestrašijo, uživa in tako naprej. Zanimalo me je zlasti, kako lahko filmani svet, to se pravi, ustvarjeni svet, konstituirajo **trajanja** zelo posebne vrste, tra-janja, ki nimajo nikakršne zveze s trajanjem realnega, z zgo-dovinskim trajanjem, celo nikakršne zveze z romaneskim trajanjem.

To se mi je zdelo očitno; a da bi to obdelal, je bilo treba spre-govoriti o eksperimentalnem subjektu, o subjektu, ki sem ga najbolj poznal, ki ni bil abstrakten subjekt, o subjektu, ki sem bil navsezadnje jaz sam; prav ta subjekt je pogoj za ob-stoj filma.

V tem smislu se je torej postavil problem gledalca, ki je vseeno nekaj več kakor zgolj eden izmed možnih pogledov na problematiko, saj je pravzaprav nekakšen laboratorijski predmet.

In tako je pri meni stekel filmski spomin in sem se lotil pisa-nja te knjige.

Osebnost moram seveda na knjigo gledati v luči tistega, kar sem napisal pred tem; to je moj prvi neteoretski spis: njego-va zgradba je romaneskna. Narejen je avtobiografično, po-doben je izpovedi. Razlog za to je popolnoma določen.

Skušal sem namreč obuditi – s stališča, ki nikakor ni bilo tehnično, pač pa je skušalo v preteklosti najti koščke film-skih prizorov, da bi raziskal – a vseskozi kot spomin – svet-lobo teh prizorov – da bi raziskal to prav posebno montažo,

s katero sta jih obdelala spomin in pozaba... skušal sem torej obuditi to prav posebno drobno mašino, ki je nekako spala v meni in se je v tem prizadevanju sprožila, ta drugotni stroj, ki je nekakšen odgovor ali odmev na to velikansko ki-nematografsko mašinerijo, ki nas zgrabi, kadar smo pri film-ski predstavi. To je vrsta spomina, na katero sploh nisem bil pozoren.

– Da, prav ta spomin...

Počakaj, če dovoliš, bom nadaljeval, da ti povem nekaj, kar se mi je zdelo prav nenavadno.

Ko sem tako skušal priti do usedline, do smisla »filmskega«, ki je zakopan v nas, se je zgodilo to, da je... da je ta knjiga v bistvu literatura. Vsaj tako jaz razumem literaturo.

In zakaj?

Zato ker – ko človek pride v neka leta, denimo okoli štiride-setih, te vendarle prime, da bi nekaj naredil. Popade te ne-kakšen nemir, delaš bilanco. Vprašaš se, recimo, iz česa je bilo sestavljeno moje življenje. Kaj napolnjuje moj spomin? V tej čisto posebni osvetlitvi, izhajajoč iz te popolnoma na-tančne zahteve, skušaš dognati, kaj je napolnjevalo tvojo mladost, tvoja zrela leta – kakšna vrsta **podob** te naseljuje – in tedaj spoznaš, da je tvoj spomin zastrupljen, da ga za-strupljajo scenariji, filmski scenariji in filmske slike, ki so tr-dnejši, kako bi rekel, vztrajnejši, močnejši kakor tvoji lastni spomini. Celó bolj kakor najstrašnejši spomini.

V tem je nekaj zelo nenavadnega. Ko si, recimo, umišljaš, da boš poiskal sledove zgubljenega časa – ti z najsilnejšo moč-jo vdrejo podobe, ki nimajo nikakršne zveze s tvojim lastnim življenjem. Ki pa so nekakšen rak, ki se je cepil na tvoj spom-in. Poleg tiste romaneskne, poleg te psevdo-romaneskne skušnjave, ki me je obšla, ko sem pisal knjigo, je prav v tem resnica moje knjige.

Že kakšnih petdeset let se dogaja s spominom posamezni-kov nekaj prav skrivnostnega. Dogaja se nekakšna preem-pcija, to je juridično dejanje, ki je v tem, da kupiš neko stvar, še preden obstaja. Scenariji tako opravljajo preempcijo spo-minskih vsebin. Scenariji zelo neusmiljeno modelirajo biog-rafijske, celo zelo različni scenariji, ki posegajo drug v drugega. Ob tem se ti razodene nekaj prav nenavadnega in navse-zadnje prav bedastega – namreč to, da je tvoje življenje ro-maneskno silno šibko, da je popolnoma nesposobno, da bi organiziralo kakšen količjak trajen scenarij. Opraviti imaš z nekakšno trdno konstrukcijo in z močnim odporom mnezič-nih vsebin, ki izvirajo iz teh tujih podob.

Ce še malo nadaljujem; mislim, da je to nekaj, kar mora biti za kakšnega romanopisca prav neverjetno. Na eni strani se ljudje prepuščajo temu nenavadnemu dejanju, da se pušča-jo zapreti v zatemnjeno dvorano s tistim izjemnim apetitom, za katerega je vsekakor bolje, da ostane vsaj malce nepo-jasnjen. Ta dejanja so dejanja **science-fiction**; ljudje se po-tapljajo v vesolje **science-fiction** – a kot popolnoma razcep-ljeni subjekti. Doživljat grejo občutja neverjetne nasilnosti, zlasti pa se prepuščajo času, ki traja popolnoma drugače. Tudi to drugačno trajanje časa je popolnoma izjemno.

To bitje iz **science-fiction**, ki je diskontinuirano bitje, saj gre v kino – zadeve ne bi hotel preveč poenostavljati, a vseeno – v kino gre prav zaradi veselja, ki ga črpa iz te svoje razcep-ljenosti, zaradi vseh teh nasilnih afektov, ki imajo prav malo zveze z njegovo lastno strukturo, a h katerim ga vendarle spodbuja nekakšno napeljevanje (sprožajo jih drobni objek-ti, anekdotične štorije in tako naprej) – to bitje iz **science-fic-tion** se začne hraniti z vso preteklostjo – seksa, recimo, in zlasti s preteklostjo subjektivnosti. To je nekaj prav čudne-ga, a je hkrati tudi lahкотno. Vselej imaš namreč možnost, da se s tem ne ukvarjaš.

Ce pa si začneš postavljati vprašanja o spominu, o strukturi spomina in o njegovi vsebini, potem so raziskovalni pogoji popolnoma deformirani. Same pogoje za raziskavo popolno-ma deformira ta embrio, ki raste v nas.

Bilo bi zelo zabavno, če bi to povezali s sistemom Giordana Bruna. Tudi če pogledaš Kvintilijana, Cicera itn., vidiš, da je bil pogoj za spomin od nekdaj v tem, da povežeš predstavo in afekt. In tu zadeva prav odlično deluje. Samo da v vsebini doživljenega prihaja do konfuzij, ki izvirajo iz nekakšnih drobnih spominskih halucinacij. Predstave namreč ostajajo navezane na afekte, ki so negibni – na afekte, ki jih je človek

doživljal pri petnajstih letih, pri sedemnajstih. In vendar vse pubertetne težave, vsa zmedenost ob prebujajoči se seksualnosti, bolečine prve ljubezni, vse to pravzaprav nima nikakršne moči ob teh kamnitih bitjih, ki so zrastle v nas ob gledanju filmov.

– *Status tega filmskega spomina se mi zdi poln paradoksov. Na primer: film gledaš vselej kontinuirano, nimaš časa, da bi se ustavljal ob posameznih podobah – na drugi strani pa je spomin na film vselej diskontinuiran. Struktura naših filmskih spominov je taka kot prvi del tvoje knjige: spominjamo se slik, ki so se nam vtisnile, in ob njih doživljamo neke afekte. Filma ne gledamo nikoli na isti način, kakor se ga spominjamo. Na drugi strani pa se filmov zmerom spominjamo – filma ne moremo pozabiti, ker prav obsede naš spomin. Toda: če si greš isti film še enkrat ogledat (kakor opisuješ v knjigi), mu navadno ponovno padeš na iste finte.*

Ja, to je res, ha –

– *To se pravi, da filma ni mogoče re-vidirati; pravzaprav si ga ne moreš »znova« ogledati. V filmsko past zmerom znova padaš. Na drugi strani, in to je odločilno, se tudi filmskega spomina ne moreš otresti; ne moreš se ga otresti, prav kolikor si sam kot filmski gledalec konstitutiven del svojega filmskega spomina.*

Res je. Pravzaprav sem te stvari moral razčistiti čisto preprosto zaradi sebe samega. Nisem napisal knjige, da bi naredil uslugo teoriji. To tudi ni teoretska knjiga. Vseeno pa v njej manjka nekaj bistvenega. Človek si vsa ta vprašanja postavlja samo, če ga vznemirja vprašanje časa. Če ga vznemirja, kaj je poslednji predmet spominjanja. In tista stara skrivnost – odkod prihaja pogled.

Hotel sem vzpostaviti nekakšno prvo raven berljivosti filmskega fenomena. A zgolj kot čisto individualne zadeve; ni mi bilo do tega, da bi nastopal kot kakšen zakonodajalec. Na drugi strani prinašam tudi nekatera nova dejstva, a prinašam jih, vsaj na ravni pisanja, čisto naivno. Zato je stvar precej bližja Musilu kakor Saussuru. To je očitno.

Poskusil sem napisati fenomenologijo gledalca. Odpiram vprašanje pogojev za aprehenzijo časovnih pojavov, časovnega doživljanja. Saj že od Kanta vemo, da čas ni objekt. Do nekaterih spoznavnih predmetov preprosto ni mogoče priti, ne da bi šli skozi subjektivnost. To je jasno. In vprašanje spominjanja je prav tak spoznavni predmet.

Filma samega se lotevam skrajno lahko; lotevam se ga kot nečesa residualnega. Film pravzaprav prav vztraja v svoji residualnosti. S tega stališča je moj projekt prav skromen.

Nisem poskušal, da bi prišel do kakšne teoretske totalizacije; pravzaprav mislim, da za kaj takega čas še ni zrel.

Zdaj bi se rad lotil nekega drugega dela – dela o vprašanju individualnega spominjanja. Gre za tale problem: kako napisati svoje spomine – kako jih napisati zunaj tistega, kar je dolga leta nosilo tako pisanje, namreč zunaj romana. Proustovski roman, recimo. Ta prijem je intelektualno skrajno nezadovoljiv – naše življenje ni bilo roman.

Prav zato obstajajo spominske usedline, ki so popolnoma skrivnostne; ki so, kaj vem, kakšen droben predmet, kakšna barva, take stvari ... ki so kakšen živčni vzgib, čustvo, kaj takega ... Vse to je v nas vzpostavilo neki čas, ki je potekal mimo dogodkov, čas, ki se ni razpustil v dejanja. Ta čas nosimo v sebi kot nekakšno pre-subjektivnost, kot nekakšno naturo.

V kinematografskem spominu je nekaj prav takega. V tem spominu je neki učinek, ki se nadaljuje, neki učinek, ki ga vselej znova aktualizirajo ponovna gledanja – in iz vsega tega očitno ne naredimo prav nič. Vse to se ne transformira v nikakršno vednost, tudi ne v akcijo. Iz tega se ničesar ne naučimo. A vseeno – to je v nas.

In prav ta nekoliko mračna stran, skrivnostna stran, ki je čisto neeksplicirana, do katere nemara zmore kvečjemu literatura, se mi zdi, paktira z notranjim življenjem. Vključno s prav tem starim izrazom – notranje življenje.

Če bereš, recimo Kafkov dnevnik, vidiš, da ga nekoliko diskontinuirano punktuiraj prav to: Kafka je bil navaden filmski gledalec. Hodil je v kino, da bi jokal, da bi počel take čudne

stvari, tla nebeške katedrale so se nenadoma vzdignila na višino njegovega jezika itn. – ista noč je namreč naseljevala kino in pisavo. Tu gre za isto skupno materijo tega enigmatičnega objekta, na katerega naletimo, če gledamo pisanje v procesu produkcije; pisava skuša pripeljati v eksistenco to isto materijo, iz te iste materije skuša izdelovati svoje figure. Prav ta ista stvar se dogaja v Kafkovem tekstu; osebe so vselej inkohativne, nikoli se ne dopolnijo, nikoli se popolnoma ne zaprejo vase.

Gledalec doživlja nekaj podobnega, in to se mi zdi nekaj prav lepega, prav ganljivega – zlasti če gledaš otroke v kinu. V gledalcu se prebudi nekdo, ki je tudi inkohativen junak. Na negibnem gledalčevem telesu se dogajajo nekakšni zasnutki dejanj, gledalec se zdrzne, se poti, v grozi vzklika ... Tu ne gre toliko za imaginarno participacijo, kakor pravijo nekateri – to je nekakšna akceleracija afektov ob tistem nič, ki ga projicirajo na platno.

Tega bi se morali brez dvoma resno lotiti; te plastičnosti v afektivnosti. Bržkone se prav tu dogaja bistvo. In pa te naše sposobnosti, da živimo čas znotraj naših trajanj. Namreč tega grozljivega zapovrstja oklepajev v našem življenju.

Morali bi prignati do vrhunca tisto, kar vidimo, če beremo literaturo 19. stoletja, to literaturo, ki je samo branje ljubezenskih ali pustolovskih romanov. Vse to romantično življenje kakšne Eme Bovary itn. Ali pa blaznost, tj. prehod k dejanju pri don Kihotu, ki izhaja iz viteškega romana in meša realno in imaginarno.

– *Sicer pa se mi je zdelo, da je knjiga nekakšna zrcalna podoba romana. Ne samo, da se konča, ko bi se roman lahko začel. Ampak tudi čisto strukturno. Roman toliko in toliko strani počasi trga vezi, ki junaka vežejo na svet, dokler ga nazadnje popolnoma ne osami; in s tem se roman konča. Pri tebi je narobe: »junak«, tj. gledalec, je skozi vso knjigo sam; ko na zadnjih straneh odhaja iz dvorane, počasi zdrzne nazaj v svet, med njegove šume, sence – in zlasti: tedaj ni več sam.*

V kinu gledaš, recimo, tank, ki se prevrne, in kolesa, kako se vrtijo; ali tisti preplet teles na začetku *Hirošime*, *ljubezni moje*, vidiš kožo, slišiš šepet; ali barko na jezeru pri Miso-gučiju, barko v megli, slišiš glas, ki zanj ne veš, komu pripada ... To je skrajno preprosto. Če si pisatelj, sem si rekel, moraš biti sposoben, da to napišeš. Rekel sem si, to je treba napisati. Napisati: to se pravi – konstituirati zapisano trajanje, ki bi bilo nekakšen ekvivalent tistemu, kar si videl v kinu. Ponudil boš to nekemu v branje, tako da bo sam videl končke filmov. In da bo opazil nekaj, česar ni videl, ko je film gledal. Preprosto zato, ker se v kinu veriži in konstituira neko ločeno, elastično trajanje. Če je kino nekakšna opazovalnica, ki ti omogoča, da v prebliskih doumeš, da v individuu obstajajo različne časovnosti – potem tvoja naloga, če si pisatelj, ni v tem, da to izjaviš, pač pa da to simuliraš. Da ta trajanja konstituiraš na straneh knjige.

To se pravi, da si torej ne boš pomagal zgolj z analitičnimi prijemi, pač pa boš uporabil nekaj drugega – nekaj drugega, kakor recimo, napisano stran, pomagal si boš z napetostjo, ki jo popustiš, napneš, s prizorom, ki ga vpelješ, upočasníš ... skratka, segel boš po nečem, kar se približuje umetnosti stila ...

S svojim perešom boš zavrtel filmski kolot »v živo«, če lahko tako rečem. Čim manj se boš zatekal k opisom, opise boš vpeljeval ravno toliko, kolikor je potrebno, da prebudiš podobe o nekem trajanju.

V tem smislu je pisanje knjige bilo v tem, da nizam koščke filmov, ki nimajo nikakršne zveze drug z drugim, in jih prepletaš z odlomki iz biografije, ki so prav tako enigmatični. Ki so bili enako enigmatični kakor filmski odlomki, ki pa jih je z njimi povezoval kakšen barvni odtonek, kakšen afekt ... vse to. Vsi ti odlomki, filmski in biografski, so interpelirali isto mnezično uganko, so budili isto vpraševanje o času.

Zame osebno – ne zaradi teorije, ampak čisto osebno se mi je zdelo pomembno, da vzpostavim neko raven berljivosti te uganke časa – neko raven berljivosti, to se pravi, pisanja. Seveda, možno bi bilo napisati teoretsko knjigo – a zadeve nimajo moči, da bi se zapisale, če ni bralca, ki bi ga vse to ganilo.

Problem je problem trenutka, ko je nekaj mogoče zapisati, problem berljivosti, problem spominjanja. Tudi problem bralčevega spominjanja.

Braco Rotar

De lumine et de visione

Prolegomena za teorijo videnja

In n'est pas une seule des divisions, un seul des doubles versants que présente la fonction de la vision, qui ne se manifeste à nous comme un Dédale. (J. Lacan)

Chacun dans l'ordre Haut, doit chercher à faire ce qui, étant fait, le rend inutile, instrument qui a cessé de servir. (P. Valéry)



Simon Vouet: Anamorfno ogledalo s slonom; gravura Joan Trotschel, okr. 1625

Metamorfoza je nekaj, česar ni mogoče preprosto identificirati v retorični konceptualizaciji diskurza. Nemara zato, ker gre za nekaj, kar sodi v para ali protoretoriko – zato, ker konceptualizira hipotetično predizjavno stanje, »prajzjavljanje«, ki vsebuje virtualnost retorične diverzifikacije. Metamorfozo je nemara treba razumeti kot korolarij »mane«, to se pravi, kot pogoj za označevalno diferenciacijo, ki je že sam označevalen.

Transformacija je namreč vselej hkrati – nemara pa tudi predvsem – informacija, »uobličanje«, se pravi, produkcija različne forme iz drugih form. Tedaj bi bilo njeno pravilo tole: Ni forme, pred katero ne bi bilo nobene druge forme. Dodati je seveda treba: med formami ni naravne ali kavzalne kontinuitete, zato je v metamorfozi vselej potreben impulz – pravzaprav je sama metamorfoza konceptualizacija tega impulza – ki sproži retorično diverzifikacijo diskurza; potrebno pa je še posebno mesto, locus – to ni *locus communis* retorike – ki šele omogoči, da v materijo, ki bo poslej označevalna, poseže prvi sunek. Metamorfoze nekako vselej prihajajo *ex Ponte, ex Oriente*, četudi so napisane v Rimu.

I. E. H. Gombrich pravi v svojem klasičnem delu *Umetnost in iluzija*,¹ da sta v evropski umetnosti »od nekdaj« dve temeljni perspektivi – posnemanje in ustvarjanje – ki ju obe najdemo že v antični Grčiji, klasično prezentacijo prve v besedilih filozofov, medtem ko je druga zastopana v mitologiji, četudi

ni brez odmeva v Platonovi bojazni pred varljivim videzom umetnin,² ta pa je nujna posledenca varljive narave vida, kakor zremo iz slovitega odlomka iz *Republike*, ki govori o spreminjanju zaznave hkrati s spremembo zornega kota in osvetlitve, zaradi česar umetnik lahko le posnema videze stvari in ustvarja prikazni, ki bolj učinkujejo na domišljijo kakor na um ter bi jih bilo treba zavreči zaradi kvarnega vpliva. Slika je toliko resnična kakor odsev v ogledalu. Slikar je zato nizkotnejši kakor rokodellec, gledalca zavaja s poti resnice in ga je zato treba izgnati iz družbe.

Mimesis je bila v Platonovem času že vodilo upodablajočih umetnosti, ki so pretehtano izdelovale varljive optične konstrukcije, nad katerimi se je filozof zgražal. Pri Pliniju najdemo prvo »zgodovino« mimetičnega slikarstva in očitno je bila mimesis znamenje kulturnega prestiža. Vasarijevi življenjepisi umetnikov so posnetek tega Plinijevega zgleda. Vendar je to zavajanje gledalca z videzom, ki ga komentirajo nešteti traktati in anekdote, vse kaj drugega kakor navadna goljufija: to je moralno nizkotno dejanje – iluzijo bi nemara lahko prevedli z izigravanjem³ – saj povzroča dvom, se pravi, vnaša v zbegano gledalčovo dušo slutnjo, da ideja nemara ni tisto, kar je za videzom.⁴

Kaj pravzaprav kaže Platonova bojazen pred iluzijo, katere grešni kozel je slikarstvo njegovih sodobnikov? Kontrolno manijo političnega uma, kakršno okušamo dandanes? Morebiti. To vsekakor ni zadovoljiv odgovor na vprašanje, je le prenašajoč odgovor. Ali gre tedaj za nevzdržno zev med vi-

dezom in resnico? Platonovo besedovanje nas napeljuje na to misel. Vendar ima tedaj resnica naravo predpisa (Zakoni), konvencije ali zapovedi, ne pa epistemične narave. Ljubitelji resnice, filozofi, bi tedaj v resnici ljubili Zakon. To bi bila zares platonična ljubezen.

Nikakor pa ne gre za nasprotje med »imitacijo narave« in »tekmovanjem z naravo«, kakor bi utegnili razumeti Gombrichovo razlago Platonovega ikonoklazma; prej narobe, to, kar velikega filozofa v slikarstvu moti, je, da slikarstvo, posnemajoč naravo, tekmuje z resnico. Imitacija narave in tekmovanje z njo pravzaprav nista početji, ki bi se med seboj izključevali,⁵ v nekaterih koncepcijah umetnosti gre celo za sinonima, največkrat pa za komplementarna pojma. Drugače povedano: vseh konstitucij formativne prakse ne opredeljuje dvojica imitatio/creatio, niti ni nujno – kakor meni Gombrich – da gre v drugačnih konstitucijah za opredeljujočo moč enega izmed členov te dvojice.

Prav problema, ki ga Gombrich načne in odpravi z novim pojmom »pigmalionska moč« ter ga ne privede dlje kakor do »mitološke« ponazoritve, po vsem videzu ni mogoče izpeljati iz pojma »ustvarjanje« ali iz pojma »tekmovanje z naravo«, če tega pojma ne opredelimo docela drugače, kakor je v navadi v Gombrichu tako ljubih psiholoških »dognanjih«, se pravi, če se odpovemo vulgarnomaterialistični uprti misli, da so ljudje nekdanj *prav to*, kar mi »danes vemo« zaradi znanstvenih spoznanj, ki so nam »na voljo«, zaradi neukosti dojemali v popačenih mitološki ali religiozni podobi.

Kakor se zdi ob branju antičnih in klasičnih traktatov, je »tekmovanje z naravo« ali »ustvarjanje« stvar invencije, je torej blizu metamorfozi, to se pravi, prav tistemu spreminjanju videzov, pri katerem ne moremo pravzaprav nikoli zares vedeti, ali se z njim ne spremeni tudi stvar sama, ali stvar sama z metamorfozo ne dobi druge narave. In nemara je Platona bolj vznemirjala aporija, ki utegne s spremembo videza nastati v sami ideji, kakor pa navidezna poljubnost ali naključnost formativnih pravil iluzionistične umetnosti njegovega časa. Kako naj se znajdejo ljubitelji resnice v načelno neskončni množici resnic, od katerih nobena nima prepričljivega jamstva, temveč jo zgolj nakazuje naključen videz? Epikurejstvo s svojo multiplikacijo odlepljujočih se membran (*peu-de-réalité* v Lukrecijevi redakciji), ki ravnodušno plavajo v etru, je nemara bolj kos temu problemu.

Nezaupljivost je tukaj še toliko bolj na mestu, ker zastavek tega migotanja videzov, tega odsevanja stvari v neštetih zrcalih, ni rekonstitucija resnične stvari, stvari same – to se pravi, ne gre za to, da bi eno resnico nadomestila druga, bolj resnična, pa niti ne za to, da bi iz nujno delnih odseвов v neskončnem seštevku nazadnje sestavili mozaik in dobili resnično podobo – temveč za nekaj čisto drugega: za podobo, ki je stvar zase, ki pravzaprav ni podoba nečesa, temveč realna prikazen: hkrati *illusio* – potegavščina in *monstrum* – božje znamenje, pošast, čudo in gnusoba. Tuja stvar, ki ne sodi v svet uma in prav zato vnaša vanj motnje, učinkuje kvarno. Nevarno se zdi potemtakem to, da je posnetek nekaj drugega kakor posnemana stvar, da posnetek s stvarjo v resnici niti ne tekmuje.

Če verjamemo Philippu Arièsu in Paulu Veynu,⁶ je v horizontu antičnega političnega puritanstva najhujši greh *mollities* – mehkužnost, zaradi česar je spolna morala stvar države; to se pravi, prav svobodna želja in njeni učinki: mehkužnost, katere učinki se kažejo kot modalnost pasivnosti subjekta, je tisti greh, ki sta ga tako grška kakor rimska morala najstrožje preganjali: mehkužnejš je nekdo, ki ne sodi v človeško (moško) občestvo, v občestvo državljanov. In prav želja, ki bodi v sliki ali skulpturi nekakšen relej, oporišče in pomagalo, je hkrati vselej (bolj ali manj potlačena) želja biti objekt ljubezni Drugega. Zato je slika kraj izprijenih srečanj. Problematiko iluzije oziroma podobe in ustvarjanja je očitno treba postaviti v okvir lacanovske konceptualizacije *tyché* – »realnega kot srečanja«, pri čemer je realno (travmatično srečanje subjekta z nečim drugim) najprej tisto, »česar v njem ni mogoče asimilirati«, se pravi, travma, »ki določa vse, kar pride za njo, in ki temu, kar za njo pride, nalaga na videz naključen izvir.«⁷ Vsaj o tem se lahko poučimo v zgodovini slikarstva: zgodovina slikarstva je zgodovina »negativnih« (*in effigie, in absentia*) ponovitev realnega kot (zgrešenega) srečanja, s katerim se subjekt umesti v neki položaj, ki nikakor ni »apoliničen«, pomirjevalen, pa jo Platon zato izga-

nja iz narcisistične konstitucije subjektive vladavine v absolutno odsotnost, v golo ponavljanje formul gospodarjevega govora (v Egipt).

Gombrich govori o želji in bojazni – o umetnikovi želji in družbeni bojazni, ki sta zanj zvezani z mitom o pigmalionski moči umetnikovega početja. Zdi se, da se ta želja in bojazen navezuje na tisto slikarsko obdobje, ko je bila za umetnika najvišja pohvala, če je veljal za naravi enakega ali boljšega od nje. In kakor pravi Chastel: formula je tako splošna in tako nejasna, da jo lahko uporabimo za najrazličnejše stile. Nanaša se lahko na iluzijski učinek, ki omogoča primerjavo med sliko in ogledalom, na jasno opredelitev tipa ali na upoštevanje univerzalnih zakonov harmonije – ne izključuje pa niti imaginarnih form:⁸ analogija z naravo je zvezana z univerzalnimi ambicijami renesančne umetnosti.⁹ Postaviti pojma »posnemanje narave« in »tekmovanje z naravo« v opozicijo pomeni prezreti, da pomeni v renesančni in porenesančni umetnosti izdelati »videz« predmeta prav to, kar naj bi pomenila »prvotna in strah zbujajoča funkcija umetnosti, v kateri (...) se umetnik postavlja za tekmeča stvariteljski moči.«¹⁰

Gombrich potemtakem uvaja v umetnost neko nasprotje, ki ga v zgodovini umetnosti ni mogoče najti – saj niti dokazovanje, češ »da so se dandanes umetniki prenehali zanimati za ta proces posnemanja«, ne dokazuje, da bi morali imeti ustvarjanje za nasprotje posnemanja. A navzlic temu to nasprotje zaznamuje neko zgodovinsko konstitucijo umetnosti, ki pa je ne producira. O tem bomo navsezadnje skušali nekaj povedati.

Če je Gombrichovo nasprotje posnemanje-ustvarjanje, ki je transhistorična ekstrapolacija nekega določenega pojmovanja neke določene konstitucije umetnosti, »naše koncepcije umetnosti« (umetnosti po koncu racionalistične epohe, zlasti pa tiste po prelomu *l'art-pour-l'art*, to se pravi, tiste, ki se je s svojo koncepcijo brez distance sam udeležuje), je to bržkone značilen spodrseljaj – značilen za ideološko konstitucijo Gombrichovega besedila: za konstitucijo, ki veliko boljše kakor Platonov izgon umetnikov »odpravlja« realno v njegovih travmatičnih ponovitvah. Ko zgine kriterij resnice, postane slikarstvo stvar »ustvarjalne moči«, s katero je mogoče obiti problem realnega tudi v formi negativne reprezentacije (v podobi, v sami odsotnosti). A prav tedaj se realno kot (vselej zgrešeno) srečanje, kot vztrajanje travme, ponovi: želja zgubi svoj objekt in se znajde v dosegu stvari.

II.

Na prvi pogled je težko razumeti, zakaj naj bi bil prav mit o Pigmalionu ustrezna podoba te situacije, ki jo vselej krona subjektov poraz. Če pa ta mit, četudi zgolj na ravni domnev, rekonstituiramo, če mu poskusimo vrniti njegove »izvirne« ali »avtentične« razsežnosti, lahko rečemo, da je Gombrich prav v tem mitu naletel na mitološki kompleks, ki bi presegel vsa njegova pričakovanja, če bi ga razčlenil. Vsekakor ne bomo mogli pojasniti uganke, kako je lahko z napačno interpretacijo mita, celo z napačnim povzetkom Ovidijeve zgodbe o Pigmalionu, ta mit kot metaforo vendarle postavil na pravo mesto, drugače kakor z domnevo, da je celo v konstituciji Ovidijeve »ublažene in rafinirane različice« tega mita ohranjenih nekaj arhaičnih značilnosti mitološkega kompleksa, v katerega sodi zgodba o Pigmalionu. Stvar je še toliko bolj nenavadna, ker je Gombrich Ovidijevo zgodbo povzel in jo priredil.

Za Gombricha je Ovidijeva verzija zgodbe o Pigmalionu in njegovem kipu¹¹ zgledna ljubezenska zgodba. Njen nauk naj bi bil ta, da resnična ljubezen premaga vse ovire. Vendar Gombrich s to moralo zgodbe ni bil zadovoljen. Zdelo se mu je, da ljubezenska zgodba le prekriva in prikriva neko drugo, starejšo in bolj arhaično zgodbo in da se v njenem trivalnem nauku skriva neka druga morala. Takole pravi: »Zgodba o Pigmalionu je najbolj slaven izmed mitov, ki jih navdihuje verovanje, da ima umetnost prej moč ustvarjanja kakor reproduciranja. Mit – takšen, kakršnega nam pripoveduje Ovidij, je zgolj ljubezenska zgodba. A celo skoz to ublaženo in rafinirano verzijo je mogoče zaznati nekaj groze, ki jo je skrivnostna umetnikova moč povzročala pri človeku.

Pigmalion v Ovidijevi različici je kipar, ki oblikuje podobo ženske, o kakršni je lahko le sanjaril, in se zaljubi v kip, ki ga

izdela. Prosi Venero, naj mu da ženo, ki se bo v sleherni potezi ujemala s tem zgledom, boginja pa spremeni mrzli marmor v živo telo.«¹²

Ko Gombrich pravi, da gre pri Ovidiju za »ublaženo in rafinirano« verzijo mita o Pigmalionu, ki naj bi prikrivala neko drugo, »pravo« vsebino mita, ima seveda docela prav. Ko pa mit razglasi za mit o umetniški ustvarjalnosti, moramo postati previdnejši. Ta teza namreč utegne prekriti še tisto, kar Ovidijeva različica še vsebuje od arhaične predloge. Tako je Gombrichov povzetek Ovidijeve zgodbe apokrif apokrifa. Pravzaprav bi lahko dejali, da se ideološka problematika te Gombrichove mitološke metaforike umešča prav v razliko med Ovidijevim apokrifom in njegovo metamorfozo v XIX. stoletju – kajti zgodbe o Pigmalionu ni najti v renesančni in poreneseančni ikonografiji in traktatih, pojavi se šele v »meščanski eri«, a takrat približno v formi, kakršno ima pri Gombrichu. Prav za umetnost od romantizma naprej velja, da »implicitnih obljub mita, skrivnostnih upov in bojazni, ki spremljajo ustvarjanje, nedvomno ni mogoče ločiti od umetnosti, kakršno smo koncipirali.«¹³

Ker pa gre Pigmalionu XIX. stoletja za metamorfozo Ovidijeve zgodbe, za spremembo te zgodbe v mit o umetniškem ustvarjanju, lahko pričakujemo, da bodo razlike med Ovidijevo in Gombrichovo različico zgodbe, zlasti pa to, kar je Gombrich iz Ovidijeve zgodbe izpustil, indikativne. Te razlike se naivnemu bralcu zde najkjučni spodrsilaji nekoga, ki je na izust obnavljal Ovidijevo zgodbo, a to – ob pigmalionski ikonografiji, v kateri so ti spodrsilaji že pred Gombrichovim besedilom – je za nas še razlog več, da poskusimo dognati njihovo logiko.

Ovidij, denimo, nikjer ne pravi, da je Pigmalion kipar ali umetnik, edini vzdevek, ki ga da tej osebi, je »pafski junak« (*Paphios heros*), druge indicije pa kažejo, da gre za osebo visokega, če že ne vladarskega stanu (bogastvo, pravica do javnega žrtvovanja itn.), to pa ni združljivo z umetniškim stanom. Poleg tega Ovidijev Pigmalion ni klesal marmorja, temveč je rezljal slonovino, za nameček pa tega ni počel zato, ker bi mu tako veleval poklic, temveč zato, da si je v samoti krajšal čas, potem ko je spoznal nizkoto naravo žensk: »Greh in gnusoba ... greh, ki pogosto k njemu nagiblje se žensko srce.«¹⁴

Gombrich je »pozabil«, da je Ovidijev Pigmalion fetišist: če že ne občuje z živimi ženskami, pa zato občuje s predmetom, s svojim lastnim izdelkom, ki ga strastno ljubi, ga zasipa z darili, ga oblači v draga oblačila, ga krasi z nakitom in ravna z njim, kakor da je živ. Lahko bi potemtakem govorili o pigmalionski libidinalni konstituciji, ki je fetišistična, in o njegovem prikrito incestnem obnašanju ter o »terapevtskem« Venerinem posegu, nikakor pa ne o pigmalionski moči, ki naj bi v ustvarjanju tekmovala z naravo ali z bogovi. Očitno je, da pri Ovidiju Pigmalion sam nima moči, da bi svoj predmet oživil, in celo želje, da bi se to zgodilo, se hkrati sramuje in boji: »... Pigmalion sam je opravil sveto daritev in plaho dejal: 'če bogovi nam dajete vse, naj moja bo žena (ni upal si reči: slonokoščeno dekle) kdaj slonokoščeni podobna.«¹⁵

Uresničitev želje – užitek – je očitno nekaj strah zbujačega za in za to je nekaj razlogov: »pafski junak« naslovi svojo željo na posrednika (na Drugega, na Boga), in to na kakšnega, na Afrodito z vso mitološko prtljago, o kateri bomo še govorili – a šele z intervencijo tega posrednika, ki se kot Gospodar vrine med subjekta in njegov objekt, se ta objekt, ki je objekt želje in hkrati subjektov objekt, loči od subjekta in se spremeni v nekaj drugega (v drugi spol): tega pa se je Pigmalion že na začetku zgodbe bal (grešne, se pravi, nevarne akcije avtonomnega drugega spola). Sama izpolnitev želje je pravzaprav višek groze: »V tem ko stmi, je v strahu vesel, boji se prevare, zdaj jo ljubkuje, zdaj spet svoje želje z rokó otipava – res je telo, pod prsti že čuti utripati žile.« In: »Devica začuti dani poljub, od sramu zardi in s plahim pogledom kvišku pogleda – in hkrati opazi nebo in ljubimca.«¹⁶

Prevara, ki se je Pigmalion boji, je namreč dvojna, je past, iz katere ni rešitve: če slonovinasto dekle ne bi oživilo, bi bil Pigmalion seveda prevaran v svoji želji, a ta prevara ga v ničemer ne bi ogrozila, saj subjekt po svoji naravi goji zmotne upe; veliko bolj prevaran pa je zato, ker se mu je želja izpolnila: s tem je zgubil svoj objekt, ki se je spremenil v nekaj drugega: spremenila se je Pigmalionova konstitucija – iz narcisističnega fetišista se je spremenil v psihotika, bojazen

se spremeni v tesnobo, želja v grozo: plahi dekletov pogled (pogled stvari) je nekaj, kar povzroči, da človeka oblije zona. Neki, brččas poznejši lapsus je sankcioniral to monstrozno metamorfozo ljubljene objekta, ki nenadoma upre v nebo in subjekta svoj lastni pogled:¹⁷ obstajata dve različici Ovidijeve zgodbe o Pigmalionu, ki sta brčkone nastali s prepisovanjem. V eni je Pigmalionov otrok s slonovinastim dekletom hči Paphon, v drugi pa sin s tem imenom: androgin v odlogu.¹⁸

Vsekakor je Gombrich Ovidijevo različico zgodbe o Pigmalionu izbral tendenčno, v funkciji svoje lastne koncepcije umetnosti; ta kriterij pa je na delu tudi v kompoziciji njegovega povzetka: njegovo branje Ovidijevega apokrifa je enako selektivno kakor njegova odločitev za Ovidijevo zgodbo, kajti navzlic namigovanju na bolj arhaične verzije zgodbe, ki da bi povdale več resnice o umetniškem ustvarjanju, je Ovidijeva različica edina, ki jo je mogoče s selektivnim branjem razmeroma brez težav prilagoditi pojmovanju umetnosti kot ustvarjalne dejavnosti v pomenu, ki ga ima ta izraz od XIX. stoletja naprej, ko *creatio* ni več analogon narave (*physis*) kot božje stvaritve, temveč ponovitev božjega dejanja: *creatio ex nihilo* ali *ex homine*, kar nemara kaže na nihilizem te kreativne formule in je mogoče le v zgodovinskih razmerah, v katerih obstaja avtonomna umetnost.

Obstajata še dve drugačni zgodbi o Pigmalionu. Ena izmed njih – ki je brčkone vsaj posredno rabila Ovidiju za predlogo – je zgodba o kralju Pigmalionu, ki je ustanovil mesto Karpasio na severovzhodnem delu Cipra. Ta Pigmalion je imel vzhodnjaške sorodnike, kar – to se bo še pokazalo – ni nevtralen podatek, ker situira mit v korpus Afroditinih mitov in ker aludira na njegovo predzgodovino.¹⁹ Ta Pigmalion se je zaljubil v zelo občudovan Afroditin kip, prevzela ga je tako silna sla, da je »božanstvo kakor žensko odnesel v posteljo, ga prižemal, objemal in poljubljaj, v domišljiji pa počel še druge neuresničljive reči, ki jih je narekovala njegova jalova strast.«²⁰

Ce domnevamo, da je Ovidij cenzuriral prav to zgodbo o Pigmalionu – ciprskemu kralju – gre za literarno predelavo enega izmed Afroditinih mitov – lahko ugotovimo, da je pesnik *Metamorfoz* odpravil sakralno naravo Pigmalionovega objekta, s tem pa blasfemično naravo dejanja, v katerem je sodelovala boginja in ki ni brez zveze z njeno posebno naravo in z njenimi arhaičnimi orgiastičnimi kultu, denimo, s kulturno prostitucijo²¹ v njenih kultih na Cipru in Kiteri; nemara pa so sledovi kulturne prostitucije tudi druge Afroditine *aventures galantes* s smrtniki.

Ovidij je potemtakem cenzuriral tole: božansko naravo kipa, neposredna vladarska znamenja ljubimca in aluzije na naravo kulta, ki se je utemeljeval s Pigmalionovim mitom, zato pa je stopil v ospredje Pigmalionov fetišizem in normaliziranje razmerja z metamorfozo (zgubo) objekta s pomočjo Drugega. Naši interpretaciji je v prid še neka druga posredna indikacija: po nekaterih razlagah naj bi bilo slonovinasto dekle podoba Nereide Galateje, se pravi, božanstva nižje stopnje kakor olimpska Kypris; ta zamenjava, ki zmanjšuje blasfemično razsežnost, pa ne zadošča več za motiviranje Pigmalionovega strahu ob metamorfozi, zato je Ovidij prisiljen izdelati psihološko motivacijo.²²

Tretji mitološki Pigmalion je kralj v Tiru v Feniciji in je prav tako kakor prejšnja dva kršitelj kozmičnega reda, vendar v docela drugem moralnem registru. Ta Pigmalion je sopro boginje Astarte (Astaroth ali Ištar), boginje neba, zemlje in zavetnice mest, ki je semitski pendant Afrodite. Ta Pigmalion ne zagreši neposrednega bogoskrunstva, temveč navzlic neznanskemu bogastvu iz lakomnosti umori svaka (in strica), ki je za nameček še Melkartov svečenik, Astarta pa ga za zločin kaznuje s smrtjo.²³

V neposredno bližino mita o ciprskem kralju Pigmalionu – če že ne gre za precej oddaljeni različici enega izmed Afroditinih mitov – sodi zgodba o Adonisu, ki se v nekaterih verzijah ob prihodu na Ciper preimenuje v Pigmaliona. Epizode o oživiljenem kipu sicer v zgodbah o Adonisu ni, je pa zato nekaj bistvenih elementov, ki bi utegnili biti zelo pomembni, če bi se kdaj izkazalo, da sta Pigmalion in Adonis ena in ista mitološka oseba. Občevanje s kipom in oživitev kipa bi tedaj lahko imeli za mitološko utemeljitev konkretnega obredja, kajti Adonis naj bi prav z imenom Pigmalion uvedel Afroditin kult na Cipru, hkrati pa so bili njegovi kultu – brččas izpeljani

iz prvotnih Afroditinih kultov – podobni Dionizovim: njegov praznik je bil praznik lahkih žensk, razuzdanosti, razvrata in (začasne) odprave poročnih vezí,²⁴ sam Adonis pa božanstvo vonjav in zavetnik ljubimcev.

Ves mit o Adonisu je zvezan z Afrodito in nemara ni odveč, če tukaj navedmo te povezave: rodi se kot nasledek kazni, ki je značilna za to boginjo: dekle Myrrha (ali Smyrna) je zamenjala Afroditin kult, zato jo je boginja kaznovala s silovito ljubeznijo do očeta Cyrinasa, ki je bil kralj v Naphosu na Cipru (ali Belusa iz Egipta ali Theiasa iz Sirije), tako da je oče ta s prevaro zapeljala v incest in spočela Adonisa. Pred očetovo jezo so jo rešili bogovi: spremenili so jo v mirtino drevo. To drevo je nato rodilo Adonisa, bodisi tako, da se je vanj zaletel merjasec, ali pa je otroka o pravem času vzela iz lesa boginja porodov Lythia. Afrodita, ki ji je bil otrok všeč, ga je dala v varstvo Perzefoni (nemara odzem človeških žrtev), ta pa ga ni marala vrniti. Po Zeusovi razsodbi naj bi deček tretjino leta živel pri Perzefoni, tretjino pri Afroditi, s tretjino pa bi prosto razpolagal – in izbral si je življenje z Afrodito. V drugi različici ga je Kaliopa za pol leta prisodila vsaki boginji, Afrodita pa se ji je maščevala z Orfejevo smrtjo. Med življenjem pri Afroditi je Adonisa doletela smrt (ubije ga merjasec, Ares ali Hefajst), mladenič povsem pripade Perzefoni, vendar si ga Afrodita izprosi za štiri mesece na leto. Zato ga imajo nekateri za božanstvo pomladi.²⁵

Če je Adonis-Pigmalion Afroditin agent, tedaj je zgodba o oživiljenem kipu – o kipu objektu želje, ki se sprevrže v samega Drugega – tesno zvezana z Afroditino naravo. Kolikor to naravo kažejo zgodbe – nekaj jih je tudi v Ovidijevih *Metamorfozah* – imajo Afroditine intervencije v življenje smrtnikov vselej katastrofalne posledice: zgodba o Atalanti je mit o preprečenem spolnem razmerju,²⁶ zgodba o Aleksandrovci (Parisovi) sodbi kaže Afroditin poseg kot razlog za propad svetega Iliona in iztrebitev Priamovega rodu. Pigmalion bi bil potemtakem neutemeljena izjema; če pa povežemo Pigmaliona in Adonisa, lahko domnevamo, da je Pigmalionov/Adonisev mit bržčas odsev kulturnega žrtvovanja otrok in ponovitev mita o Afroditinem rojstvu, kakršnega najdemo pri Hesiodu v *Teogoniji*.

Afrodita, boginja čutne ljubezni, parjenja, se pravi, libida, ki ji kulturna prostitucija in najbrž tudi žrtvovanje ljudi kot obredi oplojevanja (družbe, zemlje, narave) pripadajo – tu je nemara mogoče potegniti težavno ločnico med njo in Demetro z reminiscencami obrednega kanibalizma ter Artemis z reminiscencami totemizma – je po občem mnenju tako kakor Pigmalion-Adonis prišla v Grčijo s semitskega Vzhoda prek Cipra in Kitere. Vendar negrški izvor božanstva v grškem panteonu ni kakšna posebnost in pravzaprav ni zanimiv za naše izvajanje drugače kot aluzija na Orient, izvir pošasti. Afrodita sodi v zadnji redakciji grške religije med olimpsko dvanajsterico in presenetljivo je, da miti govore o njej neka-ko »nespoštljivo« ali »šaljivo«, kot o nekoliko trčeni lepotic, ki se sama ne zna upreti svojim željam. Zgodba o njenem prešuštvu z Aresom se konča tako, da soproj Hefajst ujame ljubimca v nevidno mrežo in ju osmeši. Poroka boginje s Hefajstom je nemara mitološka utemeljitev za spremembo arhaičnih Afroditinih kultov, v katerih nedvomno ni bilo nič komičnega. Taka predelava Afroditine mitologije je najbrž tudi Homerjeva zgodba o Afroditinem rojstvu iz prešuštnega razmerja med Zeusom in Diono, ki nikakor ne pojasnjuje boginje hierarhične uvrstitve med Olimpijce in kjer prešuštvo bržčas evfemistično re-prezentira, po-navlja neko drugo, veliko hujšo grehoto: očetomor s kastracijo.

V Hesiodovi *Teogoniji* je Uran bog neba in nekontrolirane plodnosti, ki ga njegov sin, titan Kronos kastrira, testise pa vrže v morje – Kron (Saturn), ki zato, da bi preprečil ponovitev zgodbe, požre vse svoje otroke razen skrivnega Zeusa – sam doživi podobno usodo: Zeus ga vrže s prestola, ga vkuje in pohabi. Afrodito bi po Hesiodovi različici o njenem rojstvu lahko šteli med Titane, ne pa med bogove, saj je nastala iz krvave pene Uranovih testisov, ki so padli v morje blizu Kitere oziroma blizu Cipra. Koren Afroditinega imena (aphros = pena) naj bi bil spomin na to monstrozno rojstvo. Afrodita je vstala iz morske pene pri Kiteri ali pri Pafosu na Cipru in ko je stopila na kopno, je iz njenih stopinj pognalo cvetje. Odtod vzdevka *Anandryomena* – Tista, ki se pojavi – in *Kypris* – Ciprčanka.

Afroditino rojstvo je potemtakem arhaična forma partenoge-

neze, kar je nemara pojasnilo za sovraštvo med njo in Ateno, katere rojstvo je sublimirana ponovitev Uranove kastracije. Pri Hesiodu in Pausaniju je še več monstroznih partenogeneze, zvezanih z nastankom bogov: iz krvavih srag, povzročeni s kastracijo Neba (Urana), nastanejo Erinije, Giganti, melijske Nimfe, tudi Kitera nastane iz po morju plavajoče Uranove sperme; a tudi Noč (Nyx) brez parjenja rodi Smrt (Thanatos), Ker (»odrezanje« ali »destrukcija«, v podobi ženskega genija), Pogin, Sonce in Sanje. Ta Noč je z incestnim občevarjem s Kaosom, ki jo je sam rodil, spočela Eter in Svetlobo, nato je sama s seboj »brez ljubezni« rojevala »vse vzroke destrukcije, propadanja, pomračitve ali zlaganosti.«²⁷ Po Rannouxu Hesiodovo izročilo zoperstavlja dve materinstvi: materinstvo Gee, ki sprejme moškega in zakon Ljubezni, in materinstvo Noči, ki moškega odklanja ali ne potrebuje in ki povezuje prikazni z nočjo. Zgodbe in obredi povezujejo noč, svet žensk in senzualnost, pomešano s okrutnostjo. V Evripidovih Bakhkantkah je, denimo, omenjena žrtev, ki so jo živo razkosale in surovo požrle: to je sin, ki so ga poblaznela mati in tete žrtvovala: »Nočno je še bolj strašno (kakor Htonično): je področje bolj zlohotnih pošasti, kakor so mrtvi.«²⁸

Nemara je Afrodita prav zato, ker sodi med ta monstrozna »bitja«, nastala s partenogenezo, kakor Nyx izvzeta iz zgodovine Olimpijcev: vsi upori in udari gredo mimo nje, kot sestra poraženih se pojavi na strani zmagovalcev. Hkrati pa je zavezana večnemu incestu: kot teta Olimpijcev spočenja monstrozna bitja z nečaki. In nemara bi rimski kult Saturna – saturnalijske – ki ima v Rimu seveda razredni pečat in je obredno ponavljanje konstitucije družbe iz anarhije in ki tako presočno povezuje konstitucijo občestva s kastracijo, lahko razumeli kot oddaljeno reminiscenco verovanj in kultov v zvezi s kozmogonično triado Uran-Kron-Afrodita, katere drug odmev bi lahko zaslutili v Aristofanovi vladavini žensk. Oživiljen kip – nasledek bogoskrunskega ali kulturnega fetišizma – je analogija metamorfoze Uranovega spolovila v »najbolj žensko med boginjami«, kakor je Adonisevo monstrozno spočetje omiljena analogija Afroditinega spočetja s kastracijo. Nemara je zdaj mogoče dovolj utemeljeno reči, da so katastrofični učinki Afroditinih posegov v življenje smrtnikov neogibni, kakor je hkrati nujno, da je Pigmalion-Adonis kot moška ponovitev boginje izjema.²⁹

V zgodbi o Propoetidah je podrobnost, ki bi, strogo vzeto, morala motiti Afroditino podobo, kakršno smo skušali predstaviti. Pri Ovidiju je ta zgodba bodisi ponovitev nekega že sinkretičnega mita ali sinkretična literarna predelava precej drugačnega mita. Za hip pustimo vendar kulturno prostitucijo, ki je v Ovidijevi zgodbi zamaskirana, in si oglejmo končno kazen: petrifikacijo. Ta kazen se zdi inverzija dogodkov v zgodbi o Pigmalionu in neka ne sodi k običajnim Afroditinim ravnanjem, še več, je v nasprotju z njimi. Ne bomo ugibali, ali je Ovidij ali pa že kdo pred njim neki arhaičen mit, zvezan z že opuščnim in nemara napol pozabljenim kultom, predelal v zgodbo o Propoetidah – okamenelih dekletih – pač pa se nam zdi potrebno poudariti, da je petrifikacija metamorfoza, ki je Afroditini naravi tuja. Ni pa tuja grški mitologiji: zgodba o Perzeju in Gorgonah je simetrično nasprotje zgodbe o oživiljenem kipu in sodi v domeno božanstev z bolj sublimno naravo: v domeno Atene-ubijalke arhaičnih pošasti. Nemara bi Gombrich storil bolje, če bi svojo koncepcijo umetnosti oprl na mit o Perzeju in Meduzi, saj je navsezadnje tuj odsev v ogledalu tisto, kar tira slikarja v obup. Vendar kulturna prostitucija, ki je oddaljen spomin nanjo ostal v Ovidijevi zgodbi o Propoetidah, bržčas vendarle sodi med »avtentične« Afroditine obrede. Samo na sebi bi jo lahko imeli za orientalski uvoz, če se ne bi povezovala s promiskuitetno naravo boginje, ki se zanjo ne zdi, da bi jo lahko utemeljili zgolj karakteriološko. Dumézilove raziskave nam omogočajo funkcionalno razlago Afroditine narave vsaj v nekaterih mitih in domnevo o arhaičnih mitoloških indoevropskih razlogih za njeno promiskuitetnost in spremljajoče kulte.

Po Dumézilu je grška religija – v nasprotju z jezikom – ohranila le malo indoevropskih značilnosti, pa še te so fragmentirane in zapletene v močno literarizirano mitologijo. Skratka, le v nekaj zgodbah se je ohranila arhaična indoevropska trifunkcijska ideološka shema: vladarska (magična) funkcija – vojaška funkcija – funkcija vsakdanjika; k prvi funkciji

sodijo suverenost, intelektualna opravila, magija, religija, zakonodaja, k drugi vojna in bojevanje, k tretji pa »imetje in radodarnost, zapeljevanje in pohota ter zdravje³⁰.«

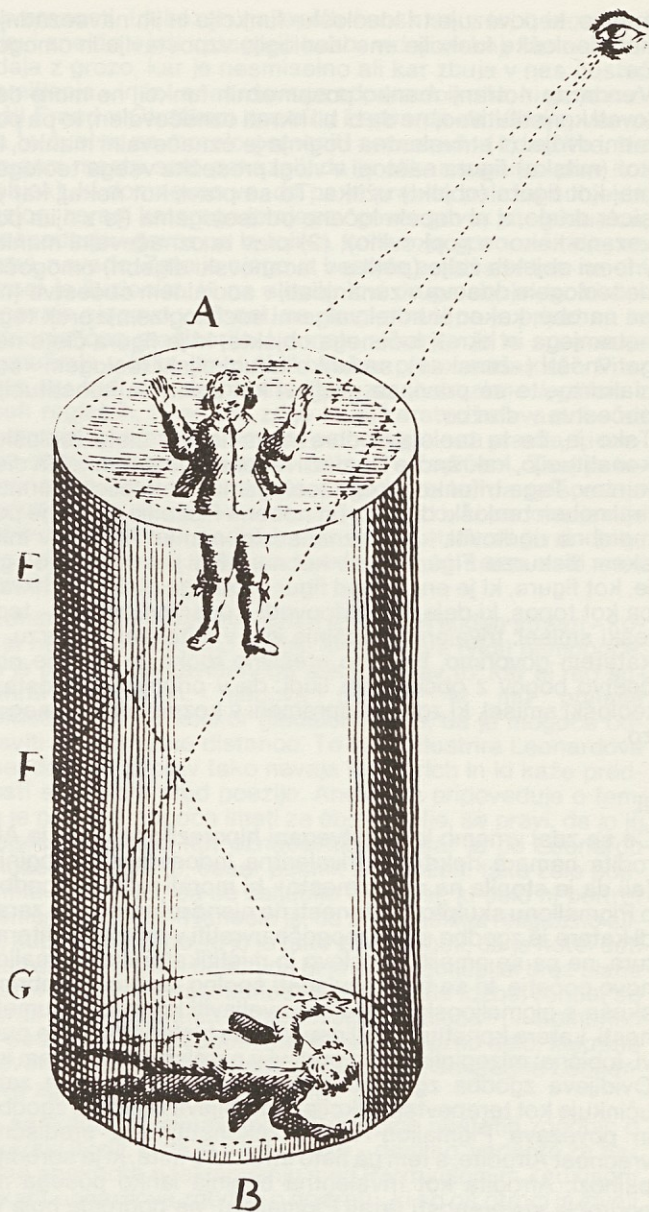
Zgodba, v kateri se v grški mitologiji najbolj jasno pokažejo božanstva treh funkcij, je zgodba o jabolku spora in Aleksandrovi (Parisovi) sodbi. V njej nastopajo sicer boginje, ne pa bogovi, kar kaže na to, da je zgodba že predelana, a to za prezentacijo trifunkcijskega indoevropskega teologema ni pomembno: Hera (vladarica), Atena (bojevnica) in Afrodit (zapeljivka) kraljeviču-pastirju na gori Idu ponujajo darove, ki ustrezajo njihovim različnim naravam (kraljevsko oblast v Aziji, vojaške zmage in najlepšo žensko), ali pa nastopijo pred njim s svojimi emblemi (vladarske insignije, orožje, amorji) – oba nastopa boginj sta znana iz del istega pisca – Evripida, prvi je iz *Trojank*, drugi pa iz *Ifigenije na Avliidi*³¹. Parisova odločitev za minljive in poltene užitke je povezala prvi dve boginji/funkciji zoper Trojo, ki je »bogata in radoživa, zoper Trojo, ki je zagrešila to, da je v osebi kraljeviča-pastirja izbrala tretjo³².«

Zaveznitvo med Hero in Pallas je zagotovo zadeva, ki je ni mogoče pojasniti z žensko samoljubnostjo, temveč le z analizo nedosegljivih zgodovinskih in ideoloških dogodkov med vzpostavljanjem grškega vesolja, kjer so se dogajale najezditve lokalnih bogov, sublimacije itn., hkrati z boji ljudi, etnij, rodov, plemen in staroselcev ter tujcev. Domnevamo pa lahko, da uvrstitev Afrodite med božanstva tretje funkcije ni problematična le zato, ker naj bi boginja in njeni kult imeli negrški in brzkone tudi neindoevropski izvor; narobe, prav s pogrčanjem, ki pomeni pripisati obstoječi funkciji še eno božanstvo ali nadomestiti ime iz etnične tradicije z imenom (in bliščem) iz krajevne tradicije, se zadeva zaplete. Vključitev Afrodite v trifunkcijsko shemo omogoča – če se opremo na namige, kakršni so njena »slabost« do Aresa in Pozejdona – še neko hipotezo, ki bi utegnila razložiti njeno promiskuitetno naravo in neodvisnost od siceršnjih božanskih perturbacij: Afroditiin mitski kompleks je nemara tisto, kar je v grškem panteonu preživelo od indoevropskega mita o trivalentni boginji.

Gre skratka za to, da moškim monofunkcijskim božanstvom vseh treh funkcij ustreza ena sama boginja (gre seveda lahko za isti teologem v degradirani ali evfemistični obliki, se pravi, za mit o herojih ali polbogovih, kar pa zgolj označuje zgodovino mita, ne pa njegove narave). Dumézil pravi takole: »... teologije več indoevropskih ljudstev postavljajo ob seznam moških funkcionalnih bogov, v katerem ima sleherna oseba ali skupina oseb eno in zgolj eno funkcijo – tako da njihova združba pomeni *analizo* vse strukture – eno samo trivalentno boginjo, ki nekako *shintetizira* te funkcije.«³³ Taka boginja je Ar dvi Sūrā Añāhitā (Vlažna Močna Brezmadežna) v mitologiji postgāthske aveste, v Yaštu, ki povečuje bogastvo, daje junakom v bojih z demoni moč ter zagotavlja plodnost in očiščuje; v Yaštu je izrecno rečeno, da jo morajo vojščaki prositi za hitre konje in za slavo, svečeniki za vednost in zdravje, godna dekleta za junaške može, porodnice pa za dober porod³⁴.

V staroiranski teologiji gāōā, ki je monoteistična in abstraktna, je ob treh moških abstrakcijah (aspektih Boga, arhangelih – Amaša Sp nta – Nesmrtnih dobrotnikov), ki se ujemajo z arhaičnim indoevropskim trifunkcijskim teologemom, še ena sama »ženska« abstrakcija, Armāiti, ki je trifunkcijska³⁵. Trivalentna boginja je še indijska reka-boginja Sarastvatī, ki jo enačijo z boginjo Vāc, posebej besedo³⁶. V Mahabharati pa je kanonični seznam bogov treh funkcij »degradiran«, se pravi, prenesen na brata Pāndava, hierarhija vrednosti je nadomeščena s starostno zapovednostjo bratov, tesna solidarnost pa s sorodstvenimi razmerji. Trivalentna boginja se je spremenila v poliandrično junakinjo: to je Arjóon ali Arjuna.³⁷

Ce to arhaično indoevropsko teološko shemo formaliziramo, dobimo tri enote, ki so avtonomne in jukstaponirane in ki se sicer dopolnjujejo (tri funkcije), niso pa povezane; ob njih je še ena enota, ki hkrati pripada vsem trem, jih »nosi«, a sama zase ne pomeni nič: »ženska«. Trivalentna boginja ne zrcali trifunkcijske ideologije – to kdaj počne podoba organizacije družbe (denimo, v zgodnjem indijskem kastnem sistemu je številčnost treh glavnih kast v obratnem sorazmerju s hierarhijo njihovih funkcij) – pač pa se je udeležuje. Dumézil pravi, da »shintetizira« sicer ločene funkcije, ki bi brez tega



Athanas Kircher: Cilindrično ogledalo, ki omogoča podobo v zraku, 1646

posega ostale parcialne in avtonomne.

A navzlic temu ni mogoče reči, da ta ženski nameček trifunkcijske sheme tej shemi karkoli doda, da kakorkoli dopolni te funkcije. Potemtakem se je treba vprašati, kakšna je strukturna funkcija trivalentne boginje v trifunkcijski shemi teologije.

To vprašanje si vsekakor zasluži bolj podroben odgovor, ki pa ga pri Dumézilu ne najdemo. Tudi mi se bomo v pričujočem spisu omejili zgolj na skico odgovora, ki pa bo vendarle zajela nekaj verjetnih možnosti.

Dumézil postavi razmerje med tremi funkcijami in njihovim dodatkom takole: na eni strani analiza (se pravi, ločene funkcije s kanoničnim seznamom bogov), na drugi sinteza (trifunkcijska entiteta). Ta opozicija ni dovolj, da bi razložila koherentnost tega teologema, omogoča pa tole interpretacijo: gre za navidezno opozicijo, za nekaj, kar je Dumézil formuliral kot opozicijo, kar pa pravzaprav nima aksiomatske narave: potemtakem opozicija analiza-sinteza nadomešča neko drugo razmerje, ki niti ni razmerje med dvema ločenima entitetama: trivalentna boginja namreč figurira v sleherni izmed treh funkcij, ne pa zunaj trifunkcijske sheme kot nekakšen zunanji katalizator povezave, in prav zato je lahko sintetična in sintetizirajoča. Je pravzaprav vez, ki od znotraj povezuje ves teologem, podlaga, na kateri temelji. Z drugimi besedami, trivalentna boginja je tisto, kar sleherni funkciji in njenim božanstvom manjka, je forma tega manka, prek katerega se konstituirajo kot trifunkcijska shema ali teologem. Torej gre za notranjo strukturno vez samega teologema, za

manko, ki povezuje tri ideološke funkcije in jih navsezadnje kot ideološke funkcije ene ideologije vzpostavlja in omogoča.

Vendar ta notranji manko posameznih funkcij ne more delovati konstitutivno, ne da bi bil hkrati označevalen; to pa pomeni dvojje: (1) trivalentna boginja je označevalni manko, ki kot (mitska) figura nastopi v vlogi presežka vsega teologa, kot figura (objekt) užitka. To se pravi, kot nekaj, kar je sicer drugo, a ni docela ločeno od teologa (je z njim povezano kakor s popkovino); (2) prav ta označevalni manko v formi objekta želje (petit a v lacanovski algebri) omogoča, da teologem odseva v zunanosti, v socialnem občestvu (ne pa narobe, kakor bi hotel vulgarni sociologizem): prek tega notranjega in hkrati ločenega objekta, ki je figura čiste negativnosti (»ženska«), se lahko trifunkcijski teologem »socializira«, to se pravi, se uveljavi kot zgled za konstitucijo občestva v družbo.

Tako je, če ta teologem obravnavamo kot čisto teološko konstitucijo, kakršno je Dumézil rekonstituiral iz mitskih diskurzov. Tega trifunkcijskega teologa ni eksplicite formuliral noben teološki diskurz (in nobena filozofija). Zato je pomembno ugotoviti, kako označevalni manko figurira v mitskem diskurzu. Figurira prav kot narativni presežek teologije, kot figure, ki je ena izmed figur mitskega diskurza, hkrati pa kot topos, ki daje vsaj pripovedi – pesnitvi, zgodbi – teološki smisel: trivalentna boginja ima v mitskem diskurzu, o katerem govorimo, funkcijo prešivne točke, ki poveže občestvo bogov z občestvom ljudi, da v pripovedi vzpostavi teološki smisel, ki zgodbo spremeni v kozmološko eksegezo.

III.

Če se zdaj vrnemo k svoji tvegani hipotezi o tem, da je Afrodita nemara nekdanja trivalentna indoevropska boginja (ali da je stopila na njeno mesto), bi morali težišče zgodbe o Pigmalionu skulptorju prenesti na njeno intervencijo, zaradi katere je zgodbo sploh mogoče uvrstiti v religiozno literaturo, ne pa se omejiti na jalovo in mistifikatorsko Pigmalionovo početje, ki se trudi obvladati spolno razliko. Gombrich skuša s pigmalionsko metaforo uveljaviti koncepcijo umetnosti, katere konstitucija je pravzaprav histerična, to se pravi, fobična: mizoginija, ki se prelevi v narcisizem, medtem ko Ovidijeva zgodba zgolj ponavlja travmo realnega in zato učinkuje kot terapevtska fikcija. Arnobijeva različica zgodbe in povezava Pigmalion-Adonis rekonstituirata središčno vrednost Afrodite, s tem pa tisto strukturo mita, ki je sorodna psihozi: Afrodita kot trivalentna boginja lahko posega na področja suverenosti (kralj Pigmalion), na področje boja in tekmovalnosti (agonistična zgodba o Hipomenu in Atalanti, ki vsebuje elemente bojevniske iniciacijske preskušnje in ponesrečene iniciacije – konsekvence neuspešne iniciacije pa je v indoevropskih mitologijah velikokrat montruoznost, metamorfoza ali pohaba) in in seveda na področje pohote. A tedaj nimamo opraviti s prispodobo umetniškega ustvarjanja, temveč s kozmologijo, natančneje, z mitsko vzpostavitev zrcalnega razmerja med božjim in človeškim občestvom, s katerim se vzpostavi družba, z mitsko teologijo, sociologijo – z mitologijo.

Narobe pa je gorgonski mitski kompleks – v grški mitologiji ga predstavljajo montruozne sestre Meduza, Euriala in Stheno, ki brzkone tudi nekoliko zabrisano reproducirajo trifunkcijsko shemo, vendar pri njih prevladuje vidik iniciacijske preskušnje, se pravi spopada s trojnim nasprotnikom³⁸ – zvezan z bojevnisko funkcijo in ima zato več opraviti s pogledom (na) Drugega. Ta pogled je navzoč tudi v Ovidijevi zgodbi o Pigmalionu, kjer se okrog njega osreduje subjektova kastracijska tesnoba, ko subjekt opazi dvoumni pogled dotlej njegovega objekta, uprt hkrati v nebo in vanj. Vloga Atene, ki v Perzejevi zgodbi zasede mesto, ki ga ima v Pigmalionovi Afroditi, ima docela drugo naravo: njena intervencija je v skladu z njeno sublimirano naravo pedagoška, ne pa teološka ali kozmološka, ne pojavlja se kot pregib med dvema občestvoma, ki ju hkrati vzpostavlja in jima omogoči, da drug drugega odseva, temveč kot epizodna oseba v iniciacijski pustolovski (kot senior, ki stoji ob strani juniorju, ta pa mora navzlic temu sam prestat preskušnjo), v kateri (lahko) tiči prikrit Gospodar. Iniciiranec se mora ob Pedago-

govu navzočnosti neposredno, telesno srečati z montruoznim videzom Drugega in zato potrebuje številne naprave in zvijače, se pravi, zapleten aparat, katerega bistveni del je ogledalo (Perzejev bleščeči ščit), ki vnese v srečanje tisto minimalno distanco, ki je potrebna, da jo subjekt odnese »zgolj« s konstitutivnim razcepom (kot \$ v lacanovski algebri) in ki lahko sproži označevalno verigo prav zato, ker se vsili kot označevalec za drugi subjekt, medtem ko bi ga avtizem petrifikacije zadel, če bi neposredno postal subjekt Drugega. V evfemizmu, v zrcalni podobi podobe Drugega, v pogledu »stvari«, *das Es*, ki ga ogledalo potisne v odsotnost (v dvojno odsotnost), v podobo, je mogoče prepoznati tisto, kar označuje subjekta.

IV.

Čedalje bolj se nam kaže, da skuša Gombrich s pigmalionsko metaforo predočiti nekaj, česar ta metafora ne bi mogla evocirati niti tedaj, če bi bila popolna, kaj šele v rudimentu, kakršnega nam ponuja Gombrichovo besedilo. Gre za tisto, kar Gombrich imenuje razočaranje (deziluzija) spriču spoznanja, da je slika zgolj slika, ki naj bi bilo *leitmotiv* »skoz vso zgodovino zahodne umetnosti« in ki ga je »neki mlad angleški slikar, znan po izvirnosti svojega talenta«, opisal še veliko bolje, kakor je opazil sam Gombrich: »Nihče ne bo med ustvarjanjem umetnin občutil popolne sreče. Ustvarjalni akt jo obeta, a ta obet usiha, ko delo napreduje. Slikar se namreč tedaj zave, da slika le sliko. Prej je malone verjel, da bo oživila³⁹.«

Veliko bolj zato, ker umetniško početje loči od naivne psihologistične koncepcije iluzije, ki (bržčas nevede) postulira subjekta kot dementno »bitje«. Ustvarjalni akt je v navedeni umetnikovi izjavi opisan kot produkcija realnosti umetnine, tiste realnosti, zaradi katere ima slika naravo spodletelega srečanja. Ta produkcija je dejansko reprodukcija, ponovitev »zavrtosti«, ki ni nič drugega kakor zaprečenost želje – simptomalna ponovitev, ki perpetuira kastracijsko tesnobo, ki pride z zavestjo, s »spoznanjem«.

Če je v tem »spoznanju« kaj pigmalionskega, to gotovo ni umetnikova moč producirati objekte – po svoji podobi – temveč prav zguba objekta, nagrajena z realnostjo, se pravi, s porazno navzočnostjo drugega pogleda.

Začetna postavka – želja imeti objekt (»ženska« želja imeti falos, imeti otroka – obilna poetiška metaforika te vrste nam daje pravico za to analogijo⁴⁰) je čisti analogon mallebranchevske teorije pro-kreacije (natančneje: re-kreacije), ki podoba objekta a zveže s podobo objekta ženske želje, za katero – ker »ženska nima dostopa do pojma«⁴¹ – je prvič a priori jasno, da nima zveze z resnico, temveč z metaforo, se pravi, z dozdevkom. Ta razmik med resnico (pojmom) in »njeno« metamorfozo (metaforo) je področje, v katerem »se« generira realno: »stvar«⁴². Drugič pa je (pro)kreacija vselej produkcija stvari, ne pa produkcija objekta – na te li-manice se subjekt le ujame v svoji želji. Zguba objekta (in z njo medleča funkcija subjekta) je pogoj za raznolikost realnega.

Izjava »nekega mladega angleškega slikarja«, ki se nanjo sklicuje Gombrich, je potemtakem izjava, ki demonstrira – razkazuje in dokazuje – bojazen spriču neogibnega soočenja s podobo, se pravi s »stvarjo«, ki razkrije zavrtost želje in nedostopnost, ločenost njenega objekta. Soočenje s situacijo, ko se ta »zgolj slika« vzpostavi kot subjektov označevalec, kot tisto, kar subjektu konstitutivno manjka, in hkrati kot tisto, kar zagotavlja stanovitost želje in parcialnost njenega objekta. »Zgolj« je zgolj tista notranja distanca, ki subjekta prisili, da »spozna«, natančneje, prizna svojo podobo v drugih stvari, v pogledu, ki mu »več« ne pripada. Gombrich navaja še nekaj citatov, ki naj bi potrdili njegovo domnevo o pigmalionski moči umetnikov; takih fragmentov je v traktatih in v dnevnikih ter drugih tekstih umetnikov veliko; priznati moramo, da je Gombrichov izbor sicer rudimentaren, a navzlic temu precej reprezentativen. Denimo, iz Vasarijevih *Življenjepisov*⁴³ navaja Donatellov izbruh, ko je »delal svojega Zucconeja, ga nenadoma pogledal in nago-voril marmor s strašno kletvijo: '... favella, favella, che ti venga el cacasanguel!'«

Tega izbruha ne bi mogli pripisati zgolj nestrnosti ali njegovemu razočaranju spriču spoznanja, da je odpovedala nje-

gova pigmalionska moč – take uresničitve želje navsezadnje niti ni mogel zares pričakovati – temveč, narobe, »čaru« groze, paniki ob pogledu na stvar, ki mu je hkrati s pojavitvijo, s tem, da je kot podoba ujela njegov pogled – mu vzela pogled – vrnila drug, »prazen« pogled, do katerega pa subjekt ne more biti ravnodušen. Ta strašna kletev, ki kliče smrt (krvavo grizo) nad izdajalski objekt, je analogon matrine »odpovedi«, bojazni pred otrokom – nekako takole: raje mrtvorjenec kakor spaček – ki je v klasični dobi po definiciji bebec, »od boga osovraženo bitje«, rojeno iz greha, katerega podlaga je napuh in nemoč prokreatorjev⁴⁴, a kljub temu zaslužnji starševsko ljubezen⁴⁵.

Na podlagi tega Donatellovega izbruha bi lahko sklepali, da je načelo ustvarjanja, dojetega kot po-ustvarjanje (pro- ali re-kreacija) »žensko« načelo: nenaden pogled, impresija mu predoči, da to, kar je pred njim, ni njegov objekt, temveč druga stvar, nemara že stvar drugega.⁴⁶

A vendar veliko zahodno klasično civilizacijo po navadi označujemo za moško, za machistično, umetnik v njej – odkar je prenehal biti rokodelci in postal humanist ali humanistu podoben, se pravi, svoboden – pa je marginaliziran, kakor veleva platonsko izročilo: je norec, ki hlasta za dozdevki, ki živi od zevi (ali kar v njej) med bistvom in videzom, in *hkrati*, narobe, je genij, demiurg, ki ima vednost, ki zna sam – kakor bog svojo podobo – producirati videz, retor in dialektik, ki ve, da je med pojmom in videzom cela posredovalna mašinerija, je mag ali naravoslovec in strojnik. Ta aktivni in pragmatični subjekt, ki gradi/spoznava mašinerijo videza, da bi kontroliral videz – da bi imel moč nad drugimi subjekti, ki bi jih zapeljal v označevalno nizanje, katerega podstat bi bil njegov um, njegova »magija«, je »melanholik« prav zato, ker je vsa njegova umetnost *Messkunst*, umetnost merjenja distance med objektom in stvarjo⁴⁷. Umetnikova vednost – kakor humanistova vednost – ni spoznanje resnice ali razodetje resnice v vsem njenem blišču, temveč nekaj drugega: aporija v resnici, zaradi katere se spoznanje spremeni v stvar prepričanja, verjetnosti, vsa resnica pa se umakne v neskončno daljavo bežišča: kar manjka v polju resničnosti, je prav resnica. Melanholija zato ni depresivno razpoloženje, ki ga povzroča neskladje telesnih sokov, temveč je že »pojavitelj druge plasti sveta, ki so ji usojena ali na katero so obešena (*souspendus*) taka telesa brez organov⁴⁸«. Brez organov, kajti to, kar se pojavlja v Saturnovem znamenju, ta druga plat sveta, je svet zgubljenih organov (objektov), je kastracija – Afroditin svet, ki je poln raznovrstnih stvari, a brez objektov: realno samo, kjer je spol indistinkten⁴⁹ oziroma nepertinenten, kvečjemu figuracija, metafora zevi med subjektom in njegovim objektom: v tej konstituciji ima moški (ki ima, česar ženska nima) naravo iluzorne hipoteze, ki omogoči »spoznanje«, da nihče nima – da je vse, kar retor (humanist) ima, vzeto le na posodo, kakor pravi Fr. Petrazzi⁵⁰.

Gombrich bi nam rad predočil umetnikovo početje kot suvereno gospodarjevo gesto, Donatellov izbruh pa kot sveto jezo subjekta, ki nekaj z vso pravico zahteva. A ta Gombrichova suverenost ni tista slikarjeva suverenost, o kateri govori Lacan in ki zahteva ločitev – odločitev pogleda, ki »preišča v nekaj, kar se materializira in kar bo – prav zaradi te suverenosti – vse, kar se, prihajajoč od drugod, pokaže pred tem proizvodom, spremenilo v nekaj trhlega, izključenega, neučinkovitega⁵¹« – pač pa nemogoča suverenost subjekta brez morale, subjekta, ki ničesar ne daje v menjavo, pa bi navzlic temu rad imel ugodje. A vse, o čemer je mogoče ob Donatellovem izbruhu sklepati, je stiska zaradi spoznanja, da je objekt, kolikor je stvar, vselej že past, v kateri ždi še nekaj drugega – tisti lacanovski *peu-de-réalité*, ki zadošča, da je ločitev nepreklicna.

Ko Gombrich navede odlomek »himne v slavo slikarstva«, ki jo je v *Traktatu* napisal Leonardo da Vinci, se zdi, da je nazadnje le našel besedilo, na katero lahko opre svojo koncepcijo umetnosti. Leonardo najprej slikarja označi za »gospodarja vseh gest pri bitjih in oblik pri stvareh« ter nadaljuje: »če bi slikar rad, da bi ga ljubile najlepše ženske, ima moč, da jih ustvari, če pa želi videti monstruozne oblike, ki nas navdajajo z grozo, ki so absurdne ali smešne ali zares usmiljenja vredne, je njihov vsemogočni gospod⁵²«.

V tem odlomku manjka prav tisto, kar Leonardo nikoli – morbiti že kot obsedenec – ne izpusti iz misli: lokaliziranje te

suverenosti. Ljubezen najlepših žensk se v tej Leonardovi izjavi znajde v isti kategoriji kakor videti nekaj, kar nas navdaja z grozo, kar je nesmiselno ali kar zbujajo v nas čustvo usmiljenja – in iz Leonardovega odpora do koita, ki ga je razložil Freud v *Otroškem spominu Leonarda da Vincija*, vemo, da ta čustva ne morejo pomeniti neposredne združitve. Na drugem mestu smo pokazali, da je slikar suveren prav kot subjekt, ki domnevno ve, da pa je prav ta položaj subjekta razlog, zaradi katerega je njegov govor govor intelektualca, Gospodarjev govor pa le toliko, kolikor je govor učitelja, se pravi, nevede. Zato je njegova beseda ambivalentna: na eni strani je iluzionist, ki na slepilo lovi druge subjekte, ki domnevajo njegovo vednost, na drugi strani pa je pripet na to iluzionistično mašinerijo. Le malo slikarjev je to spoznanje formuliralo v tako jasni obliki kakor prav Leonardo⁵³. Prav zato mu tudi gre za pravila igre, za *costruzione legittima* v vseh registrih, ki se mu zdijo za slikarstvo relevantni – od geometrije, kolorita, tonov, do psihologije – za pravila, ki urejajo dobro slikarstvo vse do poteze s čopičem. Zanj je temeljna omejitev slikarjevega gospostva ta, da gospoduje podobam, ne pa realnemu; zato je vsakdo, ki podoba jemlje kot dvojnika stvari, bodisi tepec, bodisi otrok ali žival – bitje brez distance (ali brez nezavednega), ki samo sodi med stvari.⁵⁴

Leonardovsko slikarstvo lahko izzove pri ljudeh strasti – kolikor ne gre za poklicno zavist, ki domneva (vidi) nemogoče: da je podoba za zavidanega slikarja prav to, kar bi rad sugeriral Gombrich: njegova posest, ki mu prinaša *Befriedigung* – le kolikor gledalci mislijo, da je mogoče odpraviti označevalno distanco. To lahko ilustrira Leonardova anekdota, ki jo prav tako navaja Gombrich in ki kaže prednosti slikarstva pred poezijo. Anekdota pripoveduje o tem, da je podoba mogoče imeti za objekt želje, se pravi, da jo je mogoče odpraviti kot označevalca. Slikar je po Leonardu zmožen narediti to, česar pesnik ni zmožen: tako zelo podjarmiti duha ljudi, da se zaljubijo v portret, ki celo ni portret resnične ženske: »Naneslo je, da sem naslikal religiozno sliko; kupil jo je nekdo, ki jo je tako zelo vzljubil, da je hotel dati odstraniti ves sveti dekor, da bi jo lahko poljubljal brez slabe vesti. Nazadnje je razsodnost le premagala tožbe, vendar so morali sliko odstraniti iz njegovega bivališča⁵⁵«. Gombrich pa dodaja: »Če se spomnimo, da je religiozno delo, kakršno je sveti Janez, nazadnje postalo Bakhus, se utegne Leonardova zgodba zdeti zelo verjetna⁵⁶«.

Če anekdoto obravnavamo kot različico nešteti zgodbic o slikarski iluziji, ki da je past za oko – denimo, varianto že banalne anekdote o tekmovalstvu med Parrhaisom in Zeuxisom ali kar Leonardove zgodbe o portretu, ki so ga otroci in živali zamenjali z dedovo osebo – opazimo, da je zgodba, ki jo navaja Gombrich, nekoliko drugačna: v zgodbi o tekmovalstvu med grškima slikarjema gre za hoteno prevaro, za zvijačo, ki degradira tekmece; v Leonardovi zgodbi o preslepljenih otrocih in živalih gre za bitja, ki so brez distance, se pravi, ki so zaslepljena *per naturam*. V anekdoti, ki jo navaja Gombrich, pa je zaslepljenec subjekt, ki ga ne zaslepi iluzija, temveč njegova lastna jalova (nora, nerazsodna) želja, ki se je ujela v mehanizem iluzije.

Slika deluje kot stroj, kot avtomat, naprava za zajemanje želje – kot označevalec. Nesojeni ljubimec se znajde v poziciji »ženske« (histeričarke), ki ne more v označevalcu prepoznati drugega kakor njegov »dozdev« – objekt želje (a) in ki za to, da ne more seči čez razdaljo, ki ga loči od ljubljene objekta, krivi cenzurno instanco nadjaza (»ves sveti dekor«). Ko »razsodnost premaga tožbe«, se pozicija nesojenega ljubimca spremeni (ta pozicija je do sem kaj podobna poziciji kralja Pigmaliona ob Afroditinem kipu): ko spozna, da je »slika zgolj slika«, slika ni več objekt želje (vir ugodja ob objlubi užitka), temveč stvar, v kateri ždi drugi, vsaj kos drugega, njegov pogled – nemara umetnikov – a ta pogled, ki se pred njim slika konstituira kot podoba, nesojeni ljubimec pa kot »videč subjekt«, ga ne vidi, je zanj (za njegove tegobe) slep. Šele ko se nesrečni ljubimec s to transformacijo (metamorfozo) svoje lastne strukture loči od slike, se slika vzpostavi kot označevalec, kateremu pripada kot subjekt, kot pregrada-ekran, ki ga ločuje hkrati od objekta in od drugega. Ko je razsodnost nazadnje le premagala tožbe – se pravi, ko je cenzura padla, slika pa se je izkazala za stvar,

ne pa za objekt (ali: za monstrum, za napravo, ne pa za »bitje«) – nesojeni ljubimec ni več prenesel pogleda na sliko (pogleda slike).

Konsekvenca čara slike je razočaranje – tisto razočaranje, ki je Vasarijevemu Donatellu ob nemem in mrtvem Zucconeju izvalilo »strašno kletev« in zaradi katerega je nesojeni ljubimec naslikane svetnice, pri katerem je »razsodnost nazadnje vendarle premagala tožbe in želje«, dal odstraniti ljubljeno podobo, ker je ni več prenesel. Ta »zmaga razsodnosti« je obakrat dvoumna: ne Donatello ne nesrečni ljubitelj slike nista došla tega, kar misli Gombrich, da sta: tega, namreč, da je umetnina »zgolj stvar«. Narobe, spoznala sta, da se jima ni posrečilo, da sta nekaj zgrešila, skratka, da sta odpovedala – in kaj ostane subjektu, ki je odpovedal, drugega, kakor da se odpove objektu želje, če se že želji ne more. Spoznanje je v tem smislu produktivno: metamorfoza objekta želje v stvar pomeni suspendiranje objekta v stvari, ne pa preprosto njegovo odpravo z nenadno razsvetlitvijo, ki bi objekt nevtralizirala s tem, da mu da formo stvari.

To, kar Gombrich imenuje »meje izraznega sredstva«⁵⁷, je nemožnost doseči presežek užitka, nemožnost, da bi bila slika kaj drugega kakor slepilo, past za željo, slikar pa kaj drugega kakor »vemogočen gospod« dozdevkov: iluzionist, nekoliko pa še slepar. Ko za nesojenega ljubimca postane slika »zgolj slika«, je to več, kakor more prenesti: z metamorfozo objekta zgubi nekaj, kar za svojo histerično konstitucijo potrebuje: gospodarja, ki (domnevno) ve. Odprava »slabe vesti«, se pravi, odprava vidnega odtiska cenzurne instance: »svetega dekorja« oziroma padec prepovedi je nujen pogoj za to, da se nesrečni ljubimec konstituira kot subjekt.

Za slikarja – ki se s pomočjo svoje iluzionistične (»prepričevalne«) mašinerije vzpostavi kot Gospodar in je zato sam del tega kolesja, ne sicer gonilo, zato pa učinek – gledalčev razočaranje, deziluzija, ki spremlja spoznanje (ki je libidinalna »vrednost« spoznanja), da je pikturalna mašinerija zgolj ravnodušna past za željo, ni irrelevantno. Prav narobe, narava njegovega početja, ki je kakor retorjevo vselej na robu šarlatanstva, se spremeni: iz gospodarja (dozdevkov) se prelevi v humanista, se pravi, v učenjaka in pedagoga, njegov diskurz pa iz govora iniciranega subjekta v besedovanje kulture (Sole): ne ostane mu nič drugega, kakor da v traktatu razloži iluzionistični stroj in njegova pravila. Ta pravila so naravna pravila, natančnejše, zakoni naravne magije, ki obvladujejo in producirajo svet videzov. Zdej slikar ni več iluzionist, temveč modrec, ki pozna skrivnosti empiričnega sveta in ga zato lahko re-kreira. Vendar je to modrost drago plačal: tudi on je zgubil svoj objekt, se pravi, iluzijo možnosti užitka: s tem da postaneta »narava« (*physis*, mi bi raje rekli realnost) in podoba nerazločljivi – saj ju producira ista mašinerija – sta mu obe enako tuji ali nedostopni, njegova vloga se omeji na to, da variira videze, ne doseže pa nespremenljivega bistva.

Vendar ta nerazločljivost ne pomeni identitete: optična mašinerija, ki producira videze, ni vsa naravna mašinerija, slikar je prej ko slej še zmeraj zgolj »gospodar vseh gibov pri bitjih in oblik pri stvarih« – a to ravno pomeni, da ni gospodar ne bitij ne stvari. Zato je seveda treba izjavo o slikarjevi zmožnosti, da s svojim rokodelstvom streže svojim željam, jemati kot retorično prisposodob. A v tej prisposobi se vendarle kaže neka obsesija – v tej retoriki gre kakor v sleherni retoriki za nekaj, kar bi se naj pretihotapilo skozi diskurz. To ni neka skrivna resnica, temveč humanistova inhibicija, ki je učinek posebne umestitve slikarstva v realnost. Slika je sicer stvar med stvarmi, vselej zgolj videz, ki ga producira ista mašinerija kakor vse videze, a je hkrati še nekaj drugega: je podoba, posnetek videza drugih stvari, ki ima zdaj sama svoj videz. Torej metonimija »pojavnega« sveta in njegova metafora hkrati: kulturni ali civilizacijski objekt v francastelovskem pomenu in hkrati stvar⁵⁸. To, kar bi Leibniz imel za dvojno zmoto v presoji, je pravzaprav sama konstitucija slike. Poleg tega je metaforična »plat« slike dominantna, natančnejše, z njo je prekrita njena realna narava, tako da se vnovič vzpostavi razloček med realnostjo in sliko. Ta razloček se kmalu izkaže za ireduktibilen razmik: tam, kjer subjekt misli, da ima opraviti s stvarjo, ker jo je korektno prenesel v sliko, se izkaže, da ta prenos ni re-produkcija, temveč posredovanje, distanca med reprezentacijo in reprezentira-

nim, in to, kar se v sliki reprezentira, zdaj ni več stvar, ni več realnost, temveč prav subjekt sam pod ravnodušnim ali kritičnim pogledom drugega: *Ogni dipintore dipinga se*. Leonardo pravi, da »slikarje velikokrat prevzame obup, ko opazijo, da njihove slike nimajo obrisa in življenja predmetov, ki jih vidimo v ogledalu... Razen tedaj, ko ene in druge gledajo s priprtimi očmi«⁵⁹.

Ta izjava – če spustimo slikarjev obup – se zdi na prvi pogled tehnična pripomba o »mejah izraznega sredstva«: slikar je obupan, ker se mu ne posreči dobro posneti predmetov, ki adekvatno odsevajo v ogledalu, zato mora svoj pogled regulirati z organom vida, da izenači naslikano podobo s podobo v ogledalu. Zdi se kot utemeljitev sfumata in tonske (atmosferske) perspektive: ko podobo v ogledalu pogledamo s priprtim očesom, lahko naslikamo sliko, ki bo – gledana s priprtim očesom – enaka podobi v ogledalu. Kakšno funkcijo ima to priprto oko? Kakšno ogledalo?

Nemara je Leonardo hotel prav to razložiti s primerjavo med poezijo in slikarstvom. Gre za disimetrijo v popolni prevedljivosti humanističnega vesolja, za odpravo paralelizma med umetnostmi. Kakor pravi Chastel, je bila v *Quattrocentu* glavna tema ta paralelizem, ki je zvezan z povzdignitvijo likovnih umetnosti med *artes* in s sklicevanjem na antične avtoritete⁶⁰. Ghiberti, denimo, je (med in nemara tudi pred številnimi drugimi) sodil, da so »moderno« slikarstvo, arhitektura in kiparstvo po desetih stoletjih zablod ali negibnosti spet našli moč Starih, kakršna se je še kazala na koncu rimskega imperija. V njegovi kronologiji XV. stoletje malone takoj sledi IV. stoletju⁶¹. Druga značilnost tega časa je bila intelektualizacija umetnosti: že Boccaccio je hvalil Giotto, ker je spet obnovil umetnost, ki jo je pokopala zmota tistih, »ki so slikali bolj zato, da bi ugajali očesu nevedneža, kakor pa zato, da bi ugajali pameti modrega«⁶². V ospredju vednosti so bile *artes* iz *trivia* (gramatika, retorika, dialektika), ki se jim je kmalu pridružila še geometrija: *studia humanitatis*. In nove umetnosti so si prizadevale, da bi dobile status teh disciplin. Denimo, v sholastičnem besednjaku ni skupnega izraza za to, kar so pozneje imenovali lepe umetnosti, Ghiberti in Alberti pa *arti del disegno*⁶³. Od Boccaccia naprej je bila *ars scriptoria* že priznana za svobodno umetnost, okrog 1400. se je začelo prizadevanje za enak vzpon slikarstva: Cennino Cennini je še iskal paralelo s poezijo: tako slikarstvo kakor poezija producirata imaginarna bitja. Sredi stoletja je paralelizem že bolj drzen: Aeneas Sylvius Piccolomini že napade sholastiko in ji za nasprotje postavlja resnično moč duha – retoriko, ki je isto kakor slikarstvo: *dum viquit eloquentia, viquit pictura*. Temu tesnemu paralelizmu med likovnimi umetnostmi in retoriko se pridruži še specifičnost likovnih umetnosti, ki jim dajejo nov prestiž: njihova matematična struktura⁶⁴. Hkrati uvedejo aristotelovski pojem imitacije (*mimesis*) in platonistični pojem navdiha (*furor animi*). Sprva (Ghiberti) zahtevajo, naj umetnik pozna *artes liberales*. S tem da so zahtevali – pravi Chastel – naj orator, arhitekt ali kipar obvladajo vse oblike vednosti, so dokazovali njegovo superiornost; ni moral le poznati drugih disciplin, le on jih je bil zmožen izrabiti do konca v dobrobit človeka⁶⁵. Alberti je že reduciral te univerzalistične pretenzije, arhitekt mora biti najprej mojster matematike in risbe: »Sicer je malo pomembno, ali je doktor prava. Malo mi je mar, ali je dober astronom...« Vednost naj bo prilagojena določenemu cilju⁶⁶. S to tendenco je prvi prenesel na slikarstvo abstraktne retorične členitve po Aristotelovem zgledu: Albertijeva opredelitev slikarstva s tremi členi (*circumscripio, compositio, lumina*) je adaptacija Ciceronove sheme (*inventio, dispositio, elocutio*), kar bi nemara lahko prevedli takole: ideja, razvrstitev delov, čutna preobleka). Vsekakor je bilo *ut poesis pictura* v Leonardovem času splošno načelo⁶⁷.

Leonardo nastopa zoper to načelo: govori o imaginarni kombinatoriki, katere »gospod« je slikar: »*Cio che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente e poi nelle mani*«⁶⁸. In prav glede na to primarnost »pameti« ima slikarstvo prednost pred poezijo, je bolj sugestivno: »Če razglasiš: opisal ti bom Pekel ali Paradiž ter druge sladkosti ali grozote, te bo slikar prekosil, saj ti bo pred oči postavil same stvari, ki bodo predstavljale te sladkosti, ali te prestrašile, da bi pobegnil«⁶⁹.

Očitno gre pri ogledalu in priprtem očesu za pogoje, ki omogočajo to »postavitev-pred-oči« stvari. Priprto oko filtrira vi-

dez nekako tako, kakor da od videza stvari in njene podobe, ki jima zmanjša svetlobno moč, sprejme le tisto, kar je obema skupno. To pa pomeni, da je nerazločljivost realnosti in slike možna le v domeni očesa-organa, ki je zmožen preščiipniti pogled. Organa-pameti, ki nadzoruje in reducira slepilno žarenje stvari: obstaja neposredno razmerje *mente-lumina* in kolikor je *mente* gospodar situacije, so mogoče iluzionistične operacije rok. To, kar spravlja slikarja v obup, ni toliko razlika med sliko in podobo stvari v ogledalu, temveč medlenje *mente*, subjekta. Odsev realnosti in slika se iluzorno izenačita v pogledu priprtega očesa: priprto oko je potemtakem punktualna (pris)podoba ugašajoče funkcije subjekta⁷⁰.

Prav zato lahko rečemo, da je priprto oko reprezentant optične mašinerije, kakršni sta *camera obscura* in Dürerjeva *lucinda*, pa tudi dioptrične naprave. A to ni edina implikacija te Leonardove »tehnične pripombe«, ki jo navaja Gombrich. Nemožnost, da bi reproducirali stvari, katerih odseve lahko zgolj vidimo in nemara nekoliko nadzorujemo, se uvršča v njegov saturnovski pesimizem, je podlaga melanholije. Vesolje je organizirano kot nenehna metamorfoza binarnih nasprotij – kakor pri neoplatonistih – ki tvorijo nerazpustne enote: bolečina-ugodje, smrt-življenje, a tudi *artificiosa natura-tempo consumatore delle cose* so le nizanje sprednje in narobne plasti ene entitete. To nizanje odsevov lahko pripišemo funkciji ogledala: »ogledala imajo veliko skupnega s slikarstvom; dejansko slikarija, ki je na ploskvi, daje vtis reliefa, ogledalo pa je prav tako plosko... Tvoja slika bo gotovo, če jo znaš dobro komponirati, prav tako ustvarjala učinek naravne stvari, kakor jo vidimo v ogledalu⁷¹.« Gre le za to, katero plat lahko vidiš v ogledalu, za to, kaj pomeni, ko Lucas de Heere ob slikah Jana van Eycka vzklika: »To so ogledala, da, ogledala, ne pa slike⁷².«

Ogledalo očitno ni nekaj, kar bi pripadalo očesu, temveč je objektivacijska instanca, ob kateri se hkrati preskuša očesna moč in se odtuji pogled prav s tem, da odseva. Za Leonardove neoplatonistične sodobnike je to, kar odseva, ali, kar se v ogledalu zrcali, božje stvarstvo – *priscus theologus*, platonični »pramag« drži sredi sovražnega okolja ogledalo, v katerem odseva sonce. To je »apolinično dejanje«, natančneje, alegorija takih dejanj, ki so zvezana bodisi z odsevanjem (ogledalom), bodisi z zvenenjem kozmične kitare (ali lire). V ogledalu, kakor zvemo iz Ficinovnega traktata o *Trojnosti življenja*, odseva fizični red, ker je analogija neba: gladka, izbočena in bleščeča oblika ogledala, podobna nebu, prejme prav zato dar neba, zbira Phoebove žarke in lahko umiri sleherno trdno telo, postavljeno v os njegovega žarišča⁷³. Tu ogledalo uvršča med gorgonske pripomočke, ki »ubijajo življenje«, kakor »zlo oko«, ki pod njegovim pogledom subjekt otrpne.

A fizični red ni nič drugega kakor druga plat moralnega reda: tukaj pa ogledalo deluje kot krotilec želje, ogledalo je tedaj alegorija okultne *virtù*, »magije« in vednosti, ki krotijo strasti v podobi zveri. Prav zato je lahko ogledalo nadomestilo za kozmično liro: po Ficinu je Orfej poet/filozof sončnega božanstva, Apolon pa živo oko neba, ki ima pečat in ki daje formo vsem stvarjem sveta⁷⁴.

Leonardo sicer ni sodil v Ficinov krog, a je, kakor pravi Chastel, imel na voljo zgolj ta okvir. Petrifikacijska-krotilska, natančneje, smrtna funkcija ogledal se je ohranila še v obdobju renesanci. Tako, denimo, Foucault, ko analizira Vélasquezovo umetnino *Las Meniñas*, govori tudi o funkciji naslikanega ogledala: tam ogledalo nima »vloge podvojitve« vsebine slike, v nasprotju s holandskimi upodobitvami ogledala »ne pove nič o tem, kar je že bilo povedano«, »negibni pogled ogledala«, ki teče skoz vse »polje reprezentacije«, bo pred sliko, »v tisti nujno nevidni regiji, ki je njena zunanja plat«, zajel »osebe, ki so tam«⁷⁵.

V ogledalu je vselej moment presenečenja, ki zadeva zlasti zavestno pričakovanje – bojazan pred ogledalom, ki je ni težko povezati s tesnobo kastracije in ki jo presenečenje zavesti le potrjuje, je na drugi ravni. Zavest, ki pričakuje, da bo subjekt v ogledalu videl – kakor Valéryjeva Mlada Parka – kako se vidi, uzre nekaj drugega, skrepenel red ali tisto, česar v podobi z ogledalom ni: drug prizor, ki prvega ponavlja v inverziji, ali prizor, ki je zunaj prizorišča, na drugem kraju, zaradi česar je podoba ogledala vselej podoba fantazma. In kaj je oko, ki vidi onstran slike, iz ogledala, če ne »zlo oko«



Drugega?

Ogledalo na eni strani olajšuje, s tem da v njem odseva omejen del realnosti, opazovanje predmetov. A to pomeni, da v ogledalu ne odseva naključen prizor, temveč izbrani predmeti, ki realnost zastopajo v njeni zrcalni podobi. Preščiipnjenje pogleda s priprtim očesom potemtakem izenači dve podobi, ne pa podobe in stvari. A že ti dve podobi, ki ju je treba tako izenačevati, sta močno različni: v podobi na sliki je že inkorporiran pogled kot geometralna točka, medtem ko zrcalna podoba to punktualizacijo šele omogoči: ko gledamo obe podobi s priprtim očesom, pravzaprav predelamo – z ločitvijo pogleda od očesa – zrcalno podobo v podobo (kakršna je lahko) na sliki.

Slikarjev obup, ki ga omenja Leonardo, potemtakem ne izvira iz nepopolnosti njegovega slikarstva, temveč iz aporije med punktualno (legitimno, normalno) konstitucijo vizije, ki »konvencionalno« reprezentira stvari s črtami, barvnimi lisami, toni in navsezadnje s potezami, ki jih na stvari ni, in zrcalno podobo, kjer sta subjektova posega zgolj izbira stvari – povzdignjenje stvari v kulturni objekt, bi dejal Francastel – in nastavitve ogledala. Tedaj to, kar priprto oko izbriše, ni toliko odsev stvari v ogledalu kakor »faktura« slike.

Vendar ogledalo ni zgolj objektivacijska instanca, niti ni zgolj tehnično pomagalo, instrument, ki bi samodejno produciral podobo realnosti. Je veliko več: je varuh pogleda in s tem subjektovega narcisizma, zaradi katerega veljajo vsi pogledi za njegove lastne poglede, ne glede na to, kaj ga gleda; hkrati pa je varljiv zaslon, na katerem odseva pogled drugega kakor božja popolnost v čisti duši, kakor bi dejali platonisti. Natančneje, ogledalo je zaslon, od katerega se ta pogled odbije kot svetloba, ki konstituira svet.

Ta drugi, čigar pogled srečamo v ogledalu, je za neoplatonike garant sveta, za kartezijske pa garant resnice, to se pravi, tisti izključeni označevalec brez pomena, ki v sliki manjka, v zrcalni podobi pa odseva v življenju in žarenju stvari, o katerem govori Leonardo. Zaradi njega ima podoba smisel – v slikarstvu *Quattrocento*, ki se konča prav z Leonardom, je ta smisel aдекватna ali pravilna interpretacija narave – in zaradi njega lahko ogledalo rabi kot pomagalo za

costruzione legitima: za pravilno izdelavo resnične slike. Laca bi dejal, da gre za kartezijskega Boga, za Drugega, ki je prvi pogoj sleherne racionalne formalizacije, sam pa v strukturalno dejavnost ni vpleten drugače kakor pogoj za njeno možnost.⁷⁶

Leonardov Bog pa najbrž vendarle ni tisti Bog, ki je s kartezijskim prelomom stopil v zgodovino in odtlej nima več zgodovine. Je pa njegov neposredni prednik. Rekli smo že, da je pohvalna formula za umetnika: naravi enak ali boljši od narave zadosti nejasna ali široka, da zajame vse raznoliko umetniško početje. A vendarle se v njej skrivata tako aristotelovska *licentia poetika* kakor univerzalistična morala umetnosti, ki implicira tudi formativno strogost. Če je po Filostratovem nauku, ki so ga renesančniki spoštovali, v umetnosti zajet »mentalni govor«, ki je vsaj enakovreden diskurzu *artes liberales*, je mogoče ta »govor« razumeti kot proces, s katerim se producira »resnična narave« – z dejavnostjo duha zunaj »tehnike«⁷⁷. Že za Albertija je temelj umetnosti »matematično načelo« in zaradi njega so *arti del disegno* vredne svobodnih umetnosti. Chastel pravi, da je v XV. stoletju matematika največkrat uporabljen argument zagovornikov umetnosti in najzanesljivejši »kazalec moderne okusa«⁷⁸. Ficino govori o tem načelu v Komentarju k Filebu. Posnemanje narave je potemtakem stvar računa in to posnemanje ni omejeno na področje *arti del disegno*, temveč je tako sleherni človeško umsko početje. V XV. stoletju se je matematika ločila od korpusa svobodnih umetnosti, se dvignila nadnje in postala nov univerzalni organizem. Po Ficinovi teoriji racia so matematične višje funkcije duše, slikarji – Pierro della Francesca, Verrocchio itn. – pišejo traktate iz aplikativne matematike. V ta kontekst sodijo tako pomembni koncepti, kakršen je *simetrija* – ta beseda po Plinju v latinščini nima ekvivalenta, Ghiberti prevaja ta izraz z *misma*: zlato pravilo, ideal racionalnih proporcev, ki ga je, tako pravi Vasari, spoštoval Bog, ko je ustvarjal svet. Pomponius Gauricus je posvetil simetriji celo poglavje v svojem traktatu o kiparstvu, razglša jo za merilo, za čudoviti zakon narave, ki dobi ves svoj pomen v notranjih proporcih človeškega telesa – to je zato »čudovit instrument, dopolnjen v vseh svojih elementih«. Upoštevati je treba pravila simetrije, kakor so razložena v Timeju in na podlagi analogije z glasbo, kajti simetrija je harmonija. *Proporzionalità* je torej najpomembnejši zakon, a je hkrati skrivnostna, saj sodi v vesoljni, a prikriti red, ki ga mora spoznati sleherni umetnik, če naj bo vreden tega vzdevka: »Vulgarnež lahko kakor mu ljubo prezira skrivne nauke sokratske in pitagorejske filozofije, za nas tiči v njih zelo svet zaklad«⁷⁹. Luca Pacioli v *Božanski proporciji* povezuje simetrijo z razsvetlitvijo duha, kajti nemogoče je dojeti red proporcev, ne da bi izoblikovali njihovo notranjo podobo, ki osvetljuje naravni red, merilo je tedaj pravzaprav isto kakor ideja, je Številu. To število je pravilo lepote, ki je onstran racionalnih očitnosti⁸⁰.

To število je tajna (hermetična) formula, ki razloži *iluminazione* in *splendore* kot atributa lepote, ki ju ni mogoče opredeliti drugače kakor s skrivnostjo. »Za Ficino in vse, ki se bodo ravnali po njegovih intuicijah, zavest o tej metafizični instanci stopnjuje zavest o simboličnih ujemanjih v vesolju. V komentarju k Timeju si prizadeva, da bi jih naredil predstavljuje z matematičnimi količinami, v *De vita triplici* z »magičnimi« analogijami form in kvalitete, v *De sole et de lumine* pa s sublimiranimi lastnostmi svetlobnega žarčenja⁸¹.«

V teh konceptualizacijah narave in vesolja, ki jim je pokartezijski čas vzel »znanstveno« veljavo z argumenti eksperimentalne znanosti, hkrati pa skušal te kriterije podkrediti Leonardu⁸², nas ne zanima njihova resničnost, ki je »dokazana« na ravni racionalnih konstrukcij, temveč postopek, ki mu Pico della Mirandola pravi »načelo alegorične interpretacije« in ki pomeni, da je ujemanje med splojnimi ali ravnimi realnostmi tako popolno in tako zanesljivo, da »vsi svetovi, povezani z vezmi sloge, z vzajemno velikodušnostjo, izmenjujejo narave in celo svoj smisel. To je – če kdo še ne ve – načelo alegorične interpretacije«⁸³. Vse »etaže« in »sekcije« vesolja – ogenj, sonce, serafini, ljubezen itn. – se med seboj evocirajo, se pomenijo, se prevajajo.

V Ficinovem uvodu k prevodu *De Monarchia* iz 1468 so našeta tri kraljestva: kraljestvo blaženih, nesrečnih in popotnikov, ki evocirajo Paradiž, Pekel in Vice. Vendar ta delitev zadeva tako onostransko kakor tostransko življenje. Na-

sprotje med Nebom in Peklom je manj pomembno kakor »dušna stanja«. Tako je, denimo, Pekel kraljestvo materije, teže in negativne sile. V *Theologii platonici* je Had mora nečiste duše, ker je: *phantasticae rationis imperium in homine impio*⁸⁴; kraljestvo blaženih pa je vzvišen svet idej, ki ga duša doseže z absolutnim uresničevanjem moči, deifikacija duše pa je mogoča tudi v pozemskem življenju. Manj pomemben je spopad med Dobroto in Zlom (med Bogom in Demonom) kakor spopad med višjimi (*Ratio in Mens*) in nižjimi (telo, teža, se pravi determinizem *physis*) področji duše⁸⁵.

Mens in *Ratio* sta tisti zmožnosti duše, ki vladata in prese-gata naravo, posegata v dejavno življenje (*vita activa*), vanj vnašata načelo *justitiae in religionis (contemplatio)*; to sta dve krili duše, ki se prevajata v stebre Vere (Možes – Sv. Pavel), v kozmično dvodelnost (Jupiter – Saturn) in v *complementa paganica* (Prometej – Ganimed)⁸⁶.

To pomeni, da je v slikarstvu, kolikor je umetnost simetrije, vse simbol ali alegorija, med upodobljenimi bitji in elementi duše je konstantno in recipročno razmerje: *Totum in nobis est caelum*⁸⁷. Mogoče je izdelati leksiko teh simbolnih korespondanc po Ficinovi »moralistični astrologiji«:

<i>Sol</i>	– <i>Deus</i>
<i>Luna</i>	– <i>animi et corporis motio continua</i>
<i>Mars</i>	– <i>celeritas</i>
<i>Saturnus</i>	– <i>tarditas</i>
<i>Jupiter</i>	– <i>lex</i>
<i>Mercurius</i>	– <i>ratio</i>
<i>Venus</i>	– <i>humanitas</i> ⁸⁸

Anima mundi, ki je načelo enotnosti med formami, v katerih se izreka kozmični red, je zvezana (identična) z *anima hominis*, ki prav tako vsebuje sedem vesoljskih krogel, pri čemer so planetarna božanstva vidni, angeli pa nevidni del istega sveta. Zadeva se ponovi v Natufi, ki je projekcija zavestnih in nezavednih energij duše: *Fecit Deus mundum vivantem, animatum et intellectualem*, pravi Ficino v komentarju k Timeju. Prvi člen je Natura, vsi trije pa se povezujejo v duši. Tega ekskurza v florentinski neoplatonizem nismo naredili zato, da bi od mrtvih obudili neko mumificirano modrost (nič ni jasno, ali je tako mrtva, da bi bilo obujanje potrebno), pač pa zato, ker gre za določeno teorijo metamorfoze: »simboli« se ne nanašajo drug na drugega, se ne pomenijo, temveč se drug v drugega spreminjajo hkrati s smerjo pogleda, ki razbira svetovne skrivnosti. Pa še to je pomembno: ta regularna, simetrična metamorfofična logika/optika je Zakon božji, je samo pravilo božje dejavnosti.

Leonardo, ki ni bil član platonističnega krožka Lorenza Magnifica in se njegove koncepcije niso ravnale po Ficinovi, je navzlic tej svoji posebnosti deloval v okviru, ki je bil ustvarjen s to univerzalno metamorfozo in ki ni bila zgolj apanaža »filozofov iz Careggija«. V zapiskih o geologiji, zbranih v *Codex Arundel*, kjer obravnava fosilne najdbe, uvede centralno temo s parafrazami ali citati iz Ovidija: *O tempo consumatore delle cose e o invidiosa antichità per la quale tutte le cose sono consumate* ... ali pa parafraza o ostareli Heleni pred ogledalom: *Elena quando si specchio vedendo le vize grinze del suo viso fatte per la vecchiezza piagne e pensa se-co perchè fu rapida due volte*⁸⁹.

In podobno kakor v neoplatonični duši se za Leonarda vse *scienze* osmislijo in verificirajo v eni instanci – v slikarstvu, ki je hkrati instanca pravila in empirične izkušnje. V tem je njegova krtika in preobrnitev platonistične koncepcije vednosti: »Mehanično imenujejo spoznanje, ki izhaja iz izkušnje, znanstveno tisto, ki izvira in se konča v duhu, polmehanično pa tisto, ki se rodi iz znanosti in se izteče v ročno operacijo.

A ničve in polne zmote se mi zdijo znanosti, ki se ne rode iz izkušnje, matere sleherne gotovosti, ali pa se ne končajo v eksperimentalnem pojmu (*nozione*), to se pravi tiste, ki ne ob izvoru ne na sredi in ne na koncu ne potekajo skoz nobenega izmed petih čutov. Če pa dvomimo o resničnosti predmetov, ki gredo skoz čute, koliko bolj bi morali dvomiti o resničnosti predmetov, ki se izmikajo sleherni čutni izkušnji, denimo, (v resničnosti) esence Boga, duše in drugih podobnih vprašanj, o katerem se vselej razpravlja in prepira ... Če pa kdo očita, češ te znanosti z zanesljivo resnico sodijo med mehanske znanosti, ker imajo svoj smisel v praktičnih

GLAS

Pisanje o filmu melje venomer isto: film, to je najprej in predvsem slika (gibliva, seveda), medtem ko zvok ni le naknaden, marveč tudi bolj ali manj dopolnilen element. Hkrati pa je v filmski teoriji tudi najmanj obravnavan predmet: v doslej nemara najobširnejšem teoretskem delu (če izvezamo šest zajetnih Eisensteinovih knjig), v Mitryjevi *Estetiki in psihologiji filma*, se vprašanje zvoka pojavi daleč za sliko, v poglavju »Beseda in zvok«, kjer je obravnavano skupaj z barvo in »psihologijo barv« (torej v na prvi pogled presenetljivi kombinaciji, ki pa jo brž pojasni dejstvo, da sta zvok in barva upoštevana kot prispevka k filmskemu vtisu realnosti). A nič bolje ni v najbolj svežih teoretskih dosežkih, npr. v *Estetiki filma* (1983) Aumonta, Bergalaja, Marieja in Verneta, kjer je »zvočna reprezentacija« predstavljena na vsega petih straneh, vendar z opombo, da je teoretsko delo v zvezi z zvokom v filmu šele pred vrati formalizacije.

Izjava o primatu slike nad zvokom bi lahko veljala za univerzalno (saj se ne spremeni veliko, pa naj jo izreče ta ali ona teorija, ali pa jo premlevajo učbeniki in priročniki filmske pedagogije), če je ne bi omejevalo dejstvo, da je lahko bila izrečena le v določenem trenutku in ponavljana od tega trenutka naprej: to je bil seveda trenutek, ko so uvedli zvočni film. V obdobju nemega filma ni nihče trdil, da je film najprej in predvsem slika, pač pa so govorili o »fotogeniji«, »plastičnosti«, »glasbenem ritmu«, še najraje pa o »jeziku« (celo do te mere, da so kadre primerjali z besedami, pri čemer jih ni prav nič motilo, če so med »kadre-besede« vstavljali še besede oziroma mednapise). Predvsem pa ni nihče trdil niti ni mogel trditi, da je film nem. Ta izraz se je pač lahko pojavil šele tedaj, ko film ni bil več nem, torej po letu 1927, ko se je podjetje Warner rešilo propada s produkcijo *Pevca jazza* Alana Croslanda. In šele v tem trenutku se skupaj z novim izrazom oglasi tudi retrospektivna ideja o »zlati dobi« ali raju, ki da ga je film zgubil, ko je začel govoriti ali točneje, ko je ta govor dobil glas.

Poimenovanje »zgubljenega raja« pa je že takoj omahovalo med dvema izrazoma — nemi film (ciméma muet, Stummfilm) in tihi film (silent movie) — kot da ne bi prav vedelo, kaj je film pravzaprav zgubil: nemost ali tišino? Nemost — če se je ta nanašala na filmske osebe, potem izraz nemi film pač ni najbolj primeren, saj so bile te osebe vse prej kot neme: njihova usta pričajo celo o pravi klepetavosti. Tišina — te že od prvega dne filma ni bilo niti v dvorani niti na platnu. Zgodnje filmske projekcije je zmerom spremljala glasba, ki je imela po Mitryjevem mnenju dvojno funkcijo; da preglasi šume projektorja in tako slikam šele prav omogoči njihovo tišino; in da gledalcu, ki mu nemi film ni mogel posredovati »realnega občutka trajanja«, priskrbi skupno mero za merjenje diegetskega in realnega (tj. njegovega, gledalčevega) časa. Tako je »glasba dala gledalcu občutek dejansko doživljenega trajanja« (*Estetika in psihologija filma*). Z večjim mednarodnim prometom filmov pa so se začeli oglašati tudi prevajalci mednapisov ali, bolje, njihovi svobodni komentatorji. Na Japonskem — kot navaja Noel Burch v knjigi *Daljnemu opazovalcu* — je bila ta komentatorska vloga celo institucionalizirana in se ni nanašala le na branje mednapisov, marveč tudi na komentiranje samih slik: komentator oziroma *benshi* ni le posojal svoj glas vsem filmskim osebam, maveč je pojasnjeval tudi sleherno podrobnost na sliki in v predstavljenem dogajanju ter tako zgovorne osebe nemega filma dejansko napravil za neme ali, bolje, za marionete.

Tišine pa ni bilo niti na platnu, kjer je — če pomislimo samo na burllesko — na veliko pokalo, ropotalo in škripalo. le da se vsega tega realno ni slišalo. Tako kot se ni slišalo obilja besed, nemih oseb, kar nas napotuje k tretjemu izrazu, ki ga predlaga Michel Chion v knjigi *Glas v filmu*: film pred uvedbo zvoka ni bil niti nem niti tih, temveč *gluh*. In kot gluhi je glede dejanj, ki jih je kazal, ponujal gledalcu »pogled gluha«. Vendar gledalec ni sprejel te prisilne vloge: čeprav oseb, ki jih je videl govoriti, realno ni mogel slišati, pa jih je — kot sta trdila že Bela Balazs in Jean Mitry — slišal v svoji imaginaciji (podobno kot poslušalec radia, ki si zamišlja obraze za posamezne glasove). Tukaj Chion doda: »Gledalec nemega, pardon, gluhega filma je sanjal glasove filma.«

In prav to je tisto, kar se je z nastopom zvočnega filma zgubilo: zvočni film ni zmotil odsotnosti glasov, pač pa gledalčevo sposobnost, da jih sliši v svoji imaginaciji. Zvočni film je

»zaprl imaginarno« in »prepovedal sanjati o glasovih« (Chion). Sanjati, kot je znal že Rousseau, ki je — velik ljubitelj italijanske glasbe — zaspal v operi sredi najlepših glasov in se nenadoma prebudil, ko je zaslišal božansko arijo, o kateri je sanjal.

Podobno omahovanje, kakršno je bilo med nemim in tihim filmom, pa pozna tudi pomenovanje nasprotnega člena, ki je enkrat zvočni (cinéma sonore, sound film, Tonfilm), drugič pa govorni film (cinéma parlant, talking picture, Sprechfilm). Razlog za to omahovanje bi nemara lahko pojasnili s prvimi reakcijami cineastev na zvočni film. Ena najbolj znamenitih je gotovo »Manifest o zvočnem filmu« (1928), ki so ga podpisali Sergej Eisenstein, Podovkin in Aleksandrov. Temeljna strateška poteza tega »Manifesta« je, da ne protestira zoper uvedbo zvoka, pač pa zoper »nepravilno razumevanje možnosti tega tehničnega izuma«. Za avtorje, ki jim je afirmacija montaže pomenila glavno sredstvo afektivne in efektivne moči filma in »nespodbiten aksiom, na katerem se je film zgradil«, je bilo to napačno razumevanje v komercialnem produciranju govornih filmov, tj. tistih, »kjer bo zvočno snemanje naturalistično ustrezalo gibanju na platnu in tako posredovalo ‚iluzijo‘ govorečih ljudi«. Podpisniki predlagajo t. i. »kontrapunkt« uporabo zvoka v odnosu do vizualne montaže in nesinhronizacijo s sliko — princip, ki je imel precejšen odmev v filmski teoriji. K temu se bomo še vrnili, zdaj pa bi poudarili tole:

Bojazen, da bo z uporabo zvoka v govorne namene ogrožena »kultura montaže«, se zdi povsem utemeljena, če se spomnimo, kaj je vsaj za Eisensteina predstavljala montaža: proces fragmentiranja (po metonimičnem principu ‚del za celoto‘), proti-naravno in ekstatično dejanje, ki »meče stvari iz njihovih okvirov, obrisov in prostornin, ki jim jih je predpisala narava« (*Neravnodušna narava*, »Centrifuga in Graal«), in uživa v »šaljivo metaforičnih« zvezah in zgotovitvah. Eisensteinovska montaža je bila naperjena proti realistični hipotezi filma in čeprav je v »zadnji konsekvenci« rezultirala v »povezujočo idejo« (ideologijo boja za socializem), je v temelju izhajala iz kosov in detajlov ter njihovih asociativnih in metaforičnih spojev. Za Eisensteina, ki je trdil, da je jezik izvorno metaforičen, je potemtakem prav montaža povzdignila film do govornice, po njeni zaslugi je film že govoril: od tod bojazen, da bi »iluzija govorečih ljudi« pogubila prav to montažno vizualno govorico, pogubila tako, da bi zdaj ta samo še vizualizirala govor. Toda govor, ki je našel glas.

Za montažno vizualno govorico je bil poguben prav glas, ne pa govor, saj so v nemem filmu (tudi Eisensteinovem) osebe na veliko govorile, ne da bi to kaj motilo vizualno govorico. Prej narobe, svoje tako ljubosumno varovane stopnje artikulacije ni dosegla kljub govoru, pač pa po zaslugi njegove neslišnosti. Nemi film ni imel težav z govorom svojih oseb, kolikor se je lahko (z mednapisi) zadovoljil s pomenom njihovih besed. Pomen je bilo mogoče zapisati, ga narediti vidnega, saj »označenec nima nič opraviti z ušesi, ampak samo z branjem, z branjem tega, kar slišimo od označevalca. Označenec ni to, kar slišimo. To, kar slišimo, je označevalec« (Lacan, *Encore*). To pa seveda še ne pomeni, da je označevalec akustičen ali, drugače: glas ni označevalec po svoji materialnosti fonematičnega objekta, marveč kot opora razlike, razlike med subjektom in Drugim, med telesom in diskurzom, pa tudi med slišnim in vidnim. Glas, če je to glas Drugega, ki otroku v zrcalnem stadiju podeli ime — »otrok vidi v zrcalu to, česar ne vidi: vidi to, kar sliši« (Denis Vasse, *Popek in glas*) — ta glas kot nosilec Zakona prepove imaginarno identifikacijo zgolj s podobo telesa. Denis Vasse to lepo »ilustrira« s teološko postavko o stvarjenju človeka po božji podobi: »Reči, da je človek zasnovan po božji podobi, ne pomeni nič drugega kot prav to, da se človek ne more zasnovati po božji podobi. Če to stori, umre kot Narcis. Zasnovati se po božji podobi pomeni zasnovati se po podobi ničesar, kar je vidno: to pomeni — paradokсно — zasnovati se po podobi govora.« Za subjektov vstop v simbolno bi bil tedaj odločilen prav ta upogib vida pod sluh, paradokсна spojitev, ki členi dva diferencirana reda videnja in slišanja.

Z banalno analogijo bi dejali, da ta spojitev deluje tudi v filmu, kjer proizvede enak upogib vida pod sluh. Vendar ne na način, ki se je uveljavil z nastopom zvočnega ali govornega filma. Glede tega je imel ruski »Manifest« povsem prav, ko je trdil, da je (zvočni) govorni film izbral najslabšo možnost — »iluzijo govorečih ljudi«. Ta možnost ni slaba zgolj zato, ker je »naturalistična«, marveč predvsem zato, ker je zapravila simbolno razsežnost glasu (zunaj razmerja do glasu, trdi Vasse, si ni mogoče zamisliti nobene simbolne realnosti) in je — čeprav je predstavljena kot iluzija — razpustila tudi ‚ludično‘ razmerje med glasom in telesom: tisto razmerje, ki ga je zastavil že nemi film, s tem da je pustil gledalcu sanjati o glasovih, ki jih ni slišal, ali ko je dal ‚videti‘ glas (oziroma zvok), ki je prav kot neslišen omogočil predstavo o njegovi magični moči (Bela Balazs omenja primer nemega nemškega filma o Paganiniju, kjer se virtuoz reši iz ječe s svojim goslanjem, ki je tako čarobno, da se mu ječarji kar umikajo s poti). To razmerje je zvočni film znova našel šele z glasom, ki mu slika še ni nakazala njegovega vira in ki je osebam in gledalcem priklical včasih kar tesnobne sanje o njegovem telesu. Torej z glasom, ki priča, da se subjekt ne reducira na telesno lokalizacijo: če je — kot trdi Vasse — popek tisti, ki predstavlja zaporo telesa, je glas prečenje te zapore, toda prečenje, ki je še ne prelomi, ampak potrdi in obenem preseže. Tako glas ohrani sled »popkovne brazgotine«, ki jo zvočni film ‚obnovi‘ prav z glasom brez telesa, z glasom, ločenim od telesa in z njim izvorno neuglašenim. Uglasitev, ‚sindhronizacija‘ je operacija, ki skuša prišiti glas nazaj na telo, zaceliti brazgotino, pri čemer ji ne preostane drugega, kot da si poišče neko rezo — ustno odprtino: zvočni film pač nima drugega dokaza, da glas pripada nekemu telesu, kot prav — in zgolj — časovno ujemanje slišane glasu z odpiranjem ust.

Ta uglasitev, spojitve telesa in glasu, pa je bila že od samega začetka zvočnega filma simulirana. Prvi zvočni film — *Pevec jazz* — ima samo en govorni prizor, ki sprva niti ni bil predviden, in nekaj pevskih prizorov, posnetih z uporabo play backa, kjer igralec samo simulira (z odpiranjem ust), da poje (sicer pa je film v glavnem še nem in uporablja mednapise). Tehnika play backa je seveda način sinhronizacije telesa in glasu, toda način, ki izhaja prav iz njune ločenosti. Ločenost ali, bolje, nemogoča združitev telesa in glasu pa je tudi glavni igralni zastavek tega filma: Jackie Rabinowitz, nadarjen za petje jazza, se mora odreči svojemu jazzovskemu glasu, da bi pel kot kantor v sinagogi, kajti če je ‚prvi glas‘ glas njegovega poklica, ga k drugemu kliče glas očetovega zakona. Na eno in isto telo se lepita dva glasova, oba brez možnosti združitve z njim, kot je nemogoče biti v posvetnem in svetem hkrati.

Tako bi lahko znova pritrdili ugovoru iz ruskega »Manifesta«, ki je možnost »govorečih ljudi« označil za »iluzijo«, čeprav ta sodba bržkone ni bila izrečena v tem smislu, da je zedinjenje telesa in glasu možno le kot ‚iluzorno‘. Pri tem je šlo prej za to, da utegne reprodukcija zvoka izzvati padec v realizem in s tem v temelju ogroziti idejo montaže, ki jo je vsaj — ali še posebej — Eisenstein razumel kot ‚irealistično‘ in metaforično operacijo. Bojazen se je uresničila, tako da je Eisenstein, ko je ‚sprejel‘ zvočni film, najprej začel teoretsko predelovati koncept montaže, da bi jo zvoku navkljub vendarle še ohranil. Toda razvoj zvočnega filma bo teorijo prav kmalu pripeljal do tega, da bo videla v montaži predmet prepovedi in — grobo rečeno — v reprodukciji vidnega in slišnega odkrila ‚ontološki realizem‘ filma. Za Andréja Bazina, avtorja tega koncepta, se je temeljna estetska delitev na cineaste, ki »verjamejo v sliko«, in tiste, ki »verjamejo v realnost«, sicer uveljavila že pred in neodvisno od nastopa zvočnega filma, vendar je tudi zanj »zvočna podoba, veliko bolj raztezna kot vizualna«, tista, ki je »privedla montažo do realizma, s tem ko je izločila tako plastični ekspresionizem kot simbolične odnose med slikami« (»Razvoj filmske govornice«).

Bazinova estetska delitev potemtakem pledira za veljavnost tako v zvočnem kot v nemem obdobju, kjer pa bi — v hipotetičnem razmerju do besede in zvoka — lahko dala novo dvojico:

— Za smer filma, ki je ‚verjela v realnost‘, bi dejali, da je bila pristno gluha, kolikor temu filmu ni manjkala beseda, temveč njen zvok — glas. Zato uvedba zvoka te filmske smeri ni posebno prizadela, temveč jo je prej izpopolnila, saj je zvok zgolj zamašil vrzel in podprl fantazmatiko ‚totalnega zajetja realnosti‘. Cineasti, ki so delali v tej smeri, so pozdravili zvok kot izpolnitev prave vokacije filma, vokacije, ki je bila zgolj zaradi tehnične pomanjkljivosti začasno preložena. In dejansko je bil nemi film nem le ‚v prelogu‘, kar potrjuje že podatek, da so poskusi zvočnega filma prav tako stari kot invencija filma samega (Edisonov poskus datira celo iz leta 1895) in so se v vsem obdobju nemega filma nenehno množili in izpopolnjevali (Phono-Ciné-Théâtre, Kinetograph, Movietone itn.).

— Za smer, ki je ‚verjela v sliko‘ in iskala svojo specifičnost v montažni vizualni govorici ter v t. i. maksimalni izraznosti vizualnih sredstev, pa je predstavljala uvedba zvoka vdor heterogenega elementa. Heterogenost tega elementa je zajeta prav v atributu večje razteznosti, ki jo Bazin pripisuje zvočni podobi nasproti vizualni. Če je namreč slepilna dimenzija filmske slike relief, vtis globine, bi lahko glede zvoka dejali, da je njegova slepilna dimenzija lateralnost ali, drugače: če sliki pripada globina polja, pripada zvoku širina polja. To seveda izhaja iz tega, da je človeško videnje parcialno in enosmerno, medtem ko je poslušanje večsmerno (slišimo lahko z vseh strani, medtem ko ne moremo videti tega, kar je za nami). K temu je treba še dodati, da ima uho veliko bolj šibko ločilno moč kot oko, obenem pa mu ni mogoče veliko skriti. Ta distinkcija deluje tudi v filmskem kadru: okvir slike je ‚odkrit‘, kar pomeni, da lahko razkriva in prikriva, medtem ko je okvir zvoka ‚meglen‘ in ne more tako zlahka prikrivati. ‚Kader-zvok‘ potemtakem na široko preseže ‚kader-sliko‘ in s tem daje slišati močan manko videnja — česar ne vidimo, lahko slišimo. Nemi film, ki je gradil na t. i. vizualni moči slike in njeni parcialnosti, je v tej razsežnosti zvoka upravičeno slutil svojo pogubo: njegovo glavno orodje je vendarle kamera, ki reže, drobi na kose, se približuje ali oddaljuje, skratka, vselej omejuje vidno polje, medtem ko mikrofoni preleti celoto in klepetavo posreduje tudi to, kar se odigrava zunaj pogleda kamere. Zvok krepí vtis kontinuiranosti prizora, medtem ko je eisensteinovska montažna koncepcija gradila na njegovi fragmentarnosti, ne-celosti, in na parcialni viziji, ki jo konkretizira t. i. lestvica planov (veliki, bližnji, srednji, daljni itn.), vključena v funkcijo pripovedi kot lestvica stopnjevanja emocij: opozicija med različnimi plani je glede na pripovedno zaporedje proizvajala emocionalne variacije in intenzivnosti. Lestvica planov se ujema celo s ‚klasifikacijo‘ emocij: za situacijo, ki naj izzove smeh, je bil primeren splošni ali srednji plan, nasprotno pa je bil za občutja groze, tesnobe, strahu ipd. nujno potreben veliki plan. Veliki plan je imel v lestvici planov (ali ‚lestvici emocij‘) nedvomno privilegirano mesto in vlogo, ker je uvedel v film obraz in z njim pogled. »Brez velikega plana, brez obraza,« trdi Pascal Bonitzer, »v filmu ni suspenza, niti groze« (*Slepo polje*). Veliki plan zmanjša, malone odpravi globino polja in s tem perceptivni realizem, ki zdrsrne po pobočju pogleda proti neki konsistentni točki ugodja, groze, trpljenja (npr. v Dreyerjevem filmu *Trpljenje Device Orleanske*).

Členjenje planov, izhajajoče iz deljivosti slike, je že od nekdaj veljalo za temelj filmske govornice. Toda medtem ko je slika deljiva, je zvok — kot je trdil že Balázs — nedeljiv: »Niso možni delni posnetki zvoka« (*Filmska kultura*). Zvok pa je tudi negibljiv: zvok prihaja s fiksnega mesta, iz zvočnika za platnom, in če se zdi, da se na ekranu glasovi gibljejo skupaj z osebami, je to res goli dozdevki, ki mine, brž ko zapremo oči: zgolj oko je tisto, ki daje vtis, da se glasovi gibljejo. Mar to ne pomeni, da se pravzaprav slike gibljejo okoli glasov, ki ostajajo negibni? Ali

drugače: kot da so v filmu glasovi, izvirajoči iz zvočnika, skritega za zaslonom, tisti, ki kot nekakšna 'nevidna sila' premikajo sence (slike) na zaslonu.

Še zadnjič bi omenili ruski »Manifest«, tokrat kot priložnost, da prekinemo zmedo med zvokom in glasom. Zadostuje, če ponovimo tam izrečen ugovor, ki načelno nima nič proti zvoku, nasprotuje pa njegovi zgrešeni rabi za fabriciranje »iluzije govorečih ljudi«. Zakaj so avtorji nasprotovali tej »iluziji«, ko pa so njihove filmske osebe ravno tako govorile? Mar ne prav zato, ker je bilo mogoče pomen njihovih besed zmerom obvladati in 'potvoriti' s črkovnim označevalcem, medtem ko je glas prinašal nevarnost 'izdaje' govorca, nevarnost razkritja njegovega načina govorjenja in mesta, od koder govori? Nevarnost je bila za nemi film več kot utemeljena, saj govorčev glas velikokrat pove več kot njegov diskurz, več od vsebine tega, kar izreče. Pove več, pa tudi nekaj drugega, ker lahko govorci z distanco med glasom in tem, kar izreče, preobrne pomen izjave. Nemi film pa seveda ni mogel drugače, kot da je svojega govorca pribil zgolj na to, kar je povedal (ali pa se sploh ni zmenil za pomen besed), ga odrezal od mesta izjavljanja in preprečil, da bi bil ta nemi govorci govorilo, ki zmerom reče nekaj drugega od tega, kar hoče reči. Zato se tudi »Manifest« ni toliko vznemirjal zaradi zvoka, ker tega mesta izjavljanja ne daje slišati zvok, temveč glas. Glasú — če ponovimo — ni mogoče zreducirati na materialnost fonematičnega objekta, ker je vanj vpleten subjekt, ki je prav prek glasu ujet v govorico. Glas je — rečeno z Denis Vassom — prostor razlike oziroma »izvorna vmesnost« med telesom in diskurzom, med subjektom izjavljanja (tistim, ki želi nekaj reči) in subjektom izjave (tistim, ki nekaj pove): vmesnost, ki daje slišati željo, ki preči označevalce, ki jih je govorci izgovoril; vmesnost, ki potemtakem daje slišati prav to, česar govorci ne pove.

Glas ni zvok, tako kot pogled, ki ga je nemi film uvedel z velikim planom in obrazom, ni slika: pogledi lahko vidijo, kar oči spregledajo, ali 'se vidijo', ne da bi se v realnosti prizora gledali (v Eisensteinovem filmu *Ivan Grozni* je za zločinsko gesto, ki postavi kupo s strupom na obzidek v caričini spalnici, prihranjen trenutek, ko nihče nikogar ni gledal, pa vendar so se v montažni 'igri pogledov' vsi videli). Usta, ki niti niso edini organ fonacije, so v filmu sicer glavno jamstvo za vir glasu, vendar dobi glas največje, kar magične moči prav tedaj, ko ta vir ni viden; a tudi če je viden in se odpiranje ust časovno ujema s slišanim glasom, to nikakor še ne pomeni, da glas pripada temu telesu oziroma obrazu — že *Pevec jazza* je pokazal, da je to prej glas drugega. Glas je, enako kot pogled, v filmu dejaven v razsežnosti slepila, dvoma, prevare, polasčanja.

Strokovno filmsko izrazje skoraj nikoli ne omenja glasu: tam vlada izraz 'zvočni trak' (bande-son, sound track), ki obsega glasbo, šume in dialoge. Izraz je vsekakor zavajajoč, saj predpostavlja, da se vsi zvočni elementi predstavljajo gledalcu kot nekakšen avtonomen blok, domnevno že zato, ker so zbrani na enotni podlagi (zvočni sledi). Dejansko seveda ni tako, saj so vsi zvočni elementi zaznani, razčlenjeni in razporejeni le prek razmerja do tega, kar gledalec vidi: edino tako lahko gledalec presodi, kdaj je zvok sinhron, kdaj prihaja iz prostora zunaj polja, kdaj je t. i. komentatorski glas in kdaj glasbena spremljava, ne pa morda glasba, ki jo izvaja orkester v kadru. O tem se pač najlažje prepričamo s preskusom, če filma ne gledamo, temveč ga samo poslušamo, ali če slišimo samo zvočni trak: uho lahko še tako dobro sliši, vendar bo težko razločilo, kateri zvok je zunaj in kateri znotraj slike. Prav tako vse tri sestavine zvočnega traku same ne zmorejo posredovati vtisa t. i. zvočnega okolja ali ustvariti 'zvočnega kaosa': tako npr. v Fassbinderjevem filmu *Tretja generacija* stalna navzočnost radijskih in televizijskih glasov nikakor ni običajni prispevek k 'realističnosti' prizora, saj je ta 'zvočna kulisa' ohranjena tudi tedaj, ko v sliki niso prikazani viri glasov, kar ji daje prej 'orwellovsko' vlogo kot pa mesto vsakdanjega zvočnega okolja.

Zvočni trak pa ne predstavlja avtonomnega bloka tudi po tem, da njegove sestavine niso enakovredne. Na zvočnem traku niso posneti različni zvoki, med katerimi je tudi človeški glas, ampak je prej narobe: tu so predvsem glasovi in šele potem vse ostalo, kar pomeni, da navzočnost človeškega glasu strukturira ves zvočni prostor. Tako Claude Bailblé v tekstu »Programiranje poslušanja« (*Cahiers du cinéma*, št. 292, 293, 297, 299) trdi, da slušno polje ni homogeno: »slušni madež« (*la tache auscultée*) je osredinjen okoli govora, h kateremu se dviga uho kot antena, medem ko je okolica, zvočna masa, marginalizirana kot zvok okolja. Glas ima v zvočni realnosti vlogo madeža, ki to realnost marginalizira, podobno kot se pogled obesi na točko, ki v realnosti prizora predstavlja madež, tj. gib neke zle težnje (npr. zločinska kupa v *Ivanu Grozmem*). Lestvica planov se je ravnala po navzočnosti in deležu človeške figure v vidnem polju, da bi z velikim planom zaznamovala najbolj dramatično točko gledanja — odraz. Podobno se poslušanje v vsej zvočni masi usmeri najprej na glas.

To 'poslušnost' glasu imenuje Michel Chion *vococentrizem* — izraz, ki ga omenjamo zgolj zato, da bi ga razmejili od dometa derridajevske kritike *fonocentrizma*. Za Jacquesa Derrida je fonocentrizem privilegij, ki ga je metafizika pripisovala glasu, to je sistem »slišati-se-govoriti« prek fonične substance, ki se daje kot »ne-zunanji, ne-mundani, torej ne-empirični označevalec« (*De la grammatologie*). Lingvistična znanost se je zasnovovala na isti »metafizični predpostavki« oziroma na istem »fonološkem temelju«, kjer je govorno dejanje definirala kot enotnost zvoka in smisla v foniji, enotnost, v odnosu do katere bi bila pisava zmerom naknadna in zunanja, podvajajoča fonični označevalec, torej fonetična. Ta »privilegij *phonè*« je Derrida analiziral oziroma 'dekonstruiral' zlasti na primeru Husserlove fenomenologije — v delu *La voix et le phénomène* — ki je pripisovala glasu vrednost transcendence. Za Derrida le »dozdev-

ne transcendence«, ki se drži tega, da je označenec, ki ima zmerom idealno bistvo, neposredno navzoč v samem aktu izražanja. To seveda pomeni, da se »fenomenološko telo označevalca« briše v samem trenutku, ko je proizvedeno, in tako že takoj pripada elementu idealnosti. Glas je »najbolj idealen med vsemi znaki« (in za Derrida je zgodovina duha neločljiva od zgodovine *phonè*), ker subjektu ni treba izstopiti iz sebe, da bi se aficiral z lastno izrazno dejavnostjo. Glas ohranja »notranjost subjekta«, njegovo »sebi-prisotnost«, saj je to označevalec, ki ga oživlja le subjektov dih; glas varuje »dušo govorice« pred smrtjo v telesu, »vidnega« označevalca oziroma označevalca, prepuščenega vidnosti prostora. Pa tudi vidnost sama, »sistem kazanja« (gibanje očesa in kazalca) v glasu ni odsotna, ker je »ponotranjena«. Tako se »fonem daje kot obvladana idealnost fenomena« (*La voix et le phénomène*).

Na fenomenologijo oprta filmska teorija Jeana Mitryja je definirala filmsko sliko v izrazih, ki niso — pa naj zveni še tako paradoksnost — povsem tuji fenomenološki konceptiji glasu. Paradoks je pač še toliko večji, ker se »sorodnost izrazov« nanaša prav na označevalec, ki je čisto nasprotje glasu, se pravi, na »sistem kazanja« v vsej njegovi zunanosti in telesnosti. Kako torej Mitry definira sliko? Definira jo s temeljno strateško potezo fenomenologije, da je reprezentant, predstavnik, popolnoma presojen in nima druge vsebine kot predstavljeno vsebino, da pa kot tak hkrati predstavlja svojo predstavno moč. Ta dvojna poteza je zajeta v Mitryjevi »dvojni implikaciji«: prva je v tem, da se »filmska predstava, reprezentacija nekega predmeta poisti s predstavljenim in izgine za njim« — je potemtakem povsem presojna; druga pa v tem, da se filmska predstava obenem daje kot podoba in prav kot podoba »transcendirata realnost, katere podoba je« (*Estetika in psihologija filma*). Transcendencija potemtakem deluje tako pri glasu, ki prevaja absolutno bližino označevalca označencu, kot pri podobi, ki prevaja presojnost predstavnika predstavljenemu. V tej konceptiji podoba kot prostor vidnosti in zunanosti označevalca ne more več predstavljati »smrtne grožnje« glasu, saj bi zadevo prav lahko obrnili in dejali, da je zdaj glas tisti, ki »od zunaj« ogroža podobo: da bo inverzija popolna, naj ima še isto vlogo »popačenja« podobe, kakršno je v »privilegiju *phonè*« odigrala pisava v odnosu do govora.

Potrditev te moteče in »popačujoče« vloge glasu v filmu bi lahko našli kar v Mitryjevem tekstu, vendar jo imamo tudi v domači literaturi. To je spis Dušana Pirjevca »Križa« (Ekran, št. 106 — 107, 1973), ki prinaša v prvem delu derridajevsko kritiko »zvočne besede« v slovenskem filmu. Točneje, ne katerekoli zvočne besede (pogovorne, narečne itn.), ampak zvočne besede slovenskega knjižnega jezika. Vendar se izkaže, da ne gre zgolj za knjižni jezik. Najprej že zato, ker govori akt, ki se izvrši v slovenščini, ni navaden govorni akt, temveč je »ritualno religiozno dejanje v smislu Župančičeve slovesne velike maše slovenskega jezika.« Ta posebni status govornega akta v slovenščini je seveda povezan s slovenskim »nacionalnim vprašanjem«, pri čemer ta zveza samo potrjuje poudarjeno podrejenost slovenskega jezika etnocentričnemu načelu. »In ravno tega in takšnega jezika, ki je velika maša,« trdi Pirjavec, »pa film očitno ne prenese.« Ali torej ne prenese samo slovenskega jezika, ko pa je ta jezik nekako predestiniran, da je »velika maša«? Tako »dezavratičen«, če uporabimo Benjaminov izraz, pa film tudi za Pirjevca vendarle ni: obstaja namreč način, ko knjižna slovenščina v filmu ni moteča — to so podnapisi pri tujih filmih. Prav ta primer navaja Pirjavec za dokaz, da se filmu ne upira slovenski knjižni jezik, kot tak, marveč samo »v zvok prenešana knjižna beseda«. In od tod izpelje tezo, ki jo lahko beremo kot eminenten zagovor nemega filma na Slovenskem: »Filmska beseda bi morala biti nema.« Menimo, da lahko gre samo za slovenski nemi film, sicer bi bil Pirjevčev dokaz — slovenski podnapisi pri tujih filmih — preveč paradoksen, saj bi moral trditi, da se filmu upira vsak jezik, brž ko je ozvočen, medtem ko prav podnapisi potrjujejo, da zvok tujega, nesuslovenskega jezika v filmu ni prav nič moteč. Še več, podnapisi celo pripomorejo k temu, da se glas tujega jezika bolje sliši, da odmeva, preden ga razumemo (čeprav ga lahko znamo). Pirjevčev tekst bi tedaj lahko veljal za prvi manifest proti slovenskemu zvočnemu filmu, manifest, ki ima z že omenjenim ruskim to skupno potezo, da načelno nima nič zoper zvok, pač pa zoper njegovo zgrešeno uporabo za fabriciranje »iluzije govorečih Slovencev«. Manifest pa bi lahko prevedli tudi v derridajevske izraze in tedaj bi se glasil: film se upira temu, da bi se Slovenci »slišali-govoriti«. Vendar vidi Pirjavec v filmu tudi možnost za omajanje »slovenske metafizike«, ki temelji na »biti nekaj določnega ali biti za nekaj«. Perspektiva te možnosti seveda ni v besedi, temveč v sliki, ki nam »vsiljuje prisotnost stvari« oziroma to, da »najprej so«, preden so nekaj določnega in nosilke pomenov.

Glas v filmu (La voix au cinéma . . . , 1983) Michela Chiona je v vsej doslejšnji filmki refleksiji in teoriji, že tako in tako bolj ali manj gluhi za zvok, nedvomno prvo delo, ki je odkrilo posluš za to, kar je bilo v tej teoriji najbolj preslišano — glas. Točneje, glas, ki med vsemi spektakelskimi oblikami pripada edino filmu. Zato to ni sinhroni glas ali »vizualizirani zvok«, ki vrača film h gledališču (znane so kritike, ki so prve zvočne filme obsojale kot »filmano gledališče«). Prav tako to ni komentatorski glas, ki ga je poznala že laterna magica v 16. stoletju (izum nemškega jezuita Anthonasiusa Kircherja), pa tudi — kot smo že omenili — prve filmske projekcije. In navsezadnje to tudi ni glasba ali petje, ki vračata film k operi ali music-hallu. Kateri glasovi so za Chiona potemtakem specifično filmski? To je, denimo, glas osebe, ki se v sliki še ni pojavila, vendar se oglašča od nekod, z nekega kraja, ki je s sliko in dejanjem, ki ga prikazuje, v nekem razmerju; ali pa glas osebe, ki je že zapustila vidno polje in jo prav glas ohranja še navzočo. Gre potemtakem za glasove, ki sicer prihajajo iz istega zvočnika, vendar niso niti povsem zunaj niti povsem znotraj slike, za glasove, ki »blodijo po površini ekrana v pomanjkanju kraja, kjer bi se pritrdili«. Te glasove, ki pripadajo edino filmu, je Chion poimenoval tudi s posebnim imenom, ki ga je odkril francoski glasbeni teoretik Pierre Schaeffer: *akusmatični glasovi*.

Akusmatični glas je tisti, ki v sliki nima svojega vira, ki še ni našel svojega obraza in telesa, ki pa hkrati vendar — in predvsem — ni asinhroni zvok, ker je z eno nogo zmeraj v sliki, ki lahko vsak hip pokaže njegov vir. Akusmatični glas na neki način sega čez sliko, prečka in prekoračuje njene meje, s tem da daje slišati to, česar v sliki ni videti. Gledanje slike postane bolj pozorno na poslušanje, toda na poslušanje glasu, ki se dviga čeznjo kot grozeča senca zagonetnosti, dvoma, prevare, polaščanja: 'nevidni glas' lahko prevara tistega, ki ga posluša, zastavlja uganko svojega vira, ali pa se polasti telesa, ki mu ne pripada. Za akusmatični glas je bistveno to, da se lahko pojavi v razsežnosti brezmejnosti ali brezkrainosti le prek razmerja do zamejenega okvira slike, do tega trdnega kraja, ki je obenem tisti kraj, kjer vsega ne vidimo: vendar je to tudi kraj, ki lahko glasu vsak hip odvzame njegove učinke skrivnosti, magične moči, transcendence in domnevne vsevidnosti, brž ko pokaže njegov vir. Za akusmatični glas je potemtakem bistven moment, ko ni niti povsem zunaj niti povsem znotraj slike, ko je vmes, na meji med zunanjim in notranjim, na meji, ki jo začrta prav s tem, da jo prekorači.

Ta definicija akusmatičnega glasu v filmu se deloma opira na definicijo, ki jo je na podlagi lakanovske psihoanalize razvil pediater Denis Vasse v delu *Popek in glas* (L'ombilic et la voi, 1974), kjer je izhodiščna na prvi pogled osupljiva korelacija med popkom in glasom: popkovni vozle je »striktno korelativen s pozornostjo na ustno odprtino ter s prvim krikom«. Tako se glas »vpiše v popkovni rez«, ki prav na sredi telesa priča o »dokončnem prelomu z drugim telesom... Odslej je malčkovo telesno razmerje z materjo posredovano z glasom.« Popek in glas sta potemtakem par, kjer »popek predstavlja zaporo telesa, glas pa sprejme te zapore. Naj imenuje ali kliče, glas preči to zaporo, ne da bi jo zato prelomil... Mejo potrdi in jo hkrati preseže.«

Od tod trditev, da si lahko glas zamislimo samo kot »prečenje, ki utemelji mejo, ki jo preči.« Katero mejo? Mejo, ki ločuje telo in diskurz, subjektov kraj in njegovo vedenje. Glas je »izvorna vmesnost kraja in vedenja«, kar pomeni, da pred glasom ne obstaja niti neko »zunanje« (telo, prisotnost) niti neko »notranje« (vedenje, diskurz, predstava). »Instanca kraja« pa je za Vassa tudi ime za nezavedno, »h kateremu napotujejo vse zavestne predstave, ker iz njega izhajajo... Ključ in vir vedenja, ki ga zavest oblikuje, se nahajata na kraju, ki zavest zanj ne ve.« Izvorna vmesnost pomeni tedaj vmesnost nezavednega in zavesti, vmesnost, ki je »fantazmatska dejavnost sama«. Mesto, ki ga zaseda ta dejavnost v psihičnem aparatu, pa je obenem mesto, kjer se artikulira glas.

Za Chionov akusmatični glas, ki je pogosto tudi glas smrti in norosti, pa je nemara značilnejši 'primer', ko se razmerje med telesom in diskurzom poruši, ko se glasu ne posreči prečiti meje in jo s tem utemeljiti v njeni simbolni realnosti: tedaj se glas zgubi, zlomi ali ponori. Če glas ni več izvorna vmesnost ali »prečenje, ki utemeljuje mejo kraja in vedenja, nastopi kraljevstvo norosti« (D. Vasse). Ali »kraljevstvo brezmejne vednosti«, kjer predstave napotujejo druga k drugi, brez razmerja s krajem, od koder vednost izhaja. Telo in diskurz se pomešata. Norec se ima za to, kar pravi, da je, ali kar 've', da je: prav zato je zgubljen v besedah, ki dobijo moč realnega in postanejo edina opora.

Norost pa je tudi glas brez kraja. Glasu si namreč ne moremo zamisliti brez kraja, brez telesa, od koder prihaja in kamor se vrača. Tak glas brez kraja, glas, ki nikjer ne počiva, je bloden, nor, tuj, irealen. »Glas, ki se ne more zbrati v nekem telesu, je dobesedno glas vseh in nikogar« (D. Vasse).

Glas vseh in nikogar: uvodna sekvenca v *Skanerjih* Davida Cronenberga pokaže blodnega in 'asocialnega' Camerona Vala, ki ponori in razvije svoje telepatske moči, ko v svoji glavi zasliši tuje glasove. Skaner trpi zaradi neznosne polifonije, zaradi prevelikega števila glasov v svoji glavi, ki prav v tem nemogočem presežku črpa svojo pošastno moč (glava se lahko umiri le s 'telepatsko akcijo' proti drugi glavi). Glasovi, naseljeni v skanerjevi glavi, so glasovi neznanega vira, nerazločni, momljajoči glasovi od vsakogar in nikogar, od vsepovsod in od nikoder, nevidni glasovi, ki dajejo skanerju njegovo nevidno vsemoč z grozljivimi učinki: od telesa odtrgani glasovi zmorejo raztrgati telo.

Akusmatični glas v filmu, če ponovimo, ni asinhroni zvok, ki se razhaja s sliko ali je z njo v 'kontrapunktu'. Načelo asinhronizma, ki ga je vpeljal ruski »Manifest«, je bilo pravzaprav naperjeno proti glasu, kolikor bi ta prihajal od oseb, ki so v sliki vidne. Kar je ta »Manifest« v temelju zahteval, je bilo, naj film ne pokaže osebe, ko govori: ko oseba govori, naj film pokaže poslušalca, da bi na njem videli 'učinke besed', ali pa naj vključi povsem druge zvočne elemente, ki prav tako ne smejo imeti svojega vira v sliki. Načelo asinhronizma ali 'kontrapunktna' rabe zvoka (v »Manifestu« je to dvoje sinonimno, pozneje pa je zlasti Mitry pokazal na razliko med obema pojmovoma), to načelo torej dopušča zvok le, kolikor slika ne pokaže njegovega vira. 'Zvok' brez vidnega vira je seveda tudi akusmatični glas, ki pa zato še ni asinhron ali kontrapunkten: ta glas je res zunaj slike, vendar je obenem z njo v še kako tesnem razmerju, saj jo oblega s tem, kar v njej manjka, in prav vznemirljivo posega v njeno dogajanje. Kontrapunktna, asinhrona uporaba zvoka pa skuša ravno izključiti poseg glasu in njegovo navzočnost izrabiti v prid slike, ki dobi priložnost, da pokaže nekaj drugega od tega, kar se sliši, medtem ko je ob akusmatičnem glasu slika tista, ki otpne in 'onemi'. Kljub temu pa akusmatični glas nekaj dolguje načelu asinhronizma ali kontrapunkta: dolguje mu vsaj to, da je prav v trenutku, ko se je z nastopom zvočnega filma pojavila možnost za totalno zajetje realnosti, možnost za njeno 'celostno podobo',

to načelo skušalo ohraniti perspektivo fragmentarnosti, temeljne ne-celosti filmske iluzije, ki v tem neujemanju 'zvoka in slike', kjer slika prikrajša zvok za njegov vir in zvok odpre njen manko vidnosti, nemara nakaže 'nemožno realno'.

Načelo asinhronizma so zagovarjale tudi prve teorije zvočnega filma. Tako je Bela Balazs v *Filmski kulturi* zapisal, da je asinhrona uporaba zvoka »najizrazitejše sredstvo zvočnega filma«, ker obvaruje zvok pred tem, da bi bil zgolj »naturalistično dopolnilo slike«, in mu omogoči, da se »osvobodi slike« in ponudi prizoru »vzporeden pomen«. To načelo izraža najprej estetsko zahtevo, temelječo na že znani bojazni, da bi ta nova, a še slabo razvita tehnika ogrozila »bogato kulturo vizualnega izražanja«. Balazs ne nasprotuje zvoku, pa čeprav je pridrl kot »katastrofa«, marveč le temu, da bi ostal na ravni gole reprodukcije: to je namreč prav tista raven, na kateri je začel tudi nemi film, a jo je sčasoma presegel, ko je z balazsovskimi »delnimi posnetki« (lestvica planov), zornimi koti, gibljivo kamero in montažo oblikoval svojo govorico. To pomeni, da bi se moral tudi zvok podrediti oblikovnemu načelu, to pa se mu lahko posreči le tako, da se »osvobodi slike« oziroma svojega realnega vira, tako kot se je slika s svojo 'govorico' (plani, koti, svetlobni poudarki, montaža itn.) osvobodila realnega predmeta, katerega podoba je. Toda v tej »nestrpnosti zahtevi«, ki bi hotela izenačiti uporabo zvoka z načelom 'vizualne govorice', je Balazs zašel tudi v protislovje: zvok bi želel razčleniti na »ločene posnetke«, na »zvočne velike planke«, razporejene v »zvočno montažo«, čeprav na drugi strani vidi eno temeljnih razlik med zvokom in sliko prav v tem, da »zvok ni deljiv«. Ta razlika je seveda veliko bolj plodna, saj postane pravi temelj, na katerem Balazs utemelji uporabo asinhronnega zvoka: neujemanje slike in zvoka izhaja že iz razlik med slušnim in vizualnim zaznavanjem in iz narave deljive slike in nedeljivega zvoka. Asinhronizem je možen prav zato, ker je slika omejena in delna, zvok pa to ni. »Če zvok ni dodan posnetku svojega izvora, lahko preraste okvir in meje posnetka.«

Asinhroni zvok »utegne vplivati skrivnostno, in sicer preprosto zato, ker ne vidimo, od kod izvira... Izziva napeto radovednost in pričakovanje«. Ti učinki izhajajo iz tega, da je »med zaznavanjem zvokov in ugotavljanjem njihovega izvora bistvena razlika«. Slišanje zvoka še ne pomeni nujno njegove identifikacije: pogosto ga sploh ne moremo identificirati, če ne vidimo njegovega vira. Prav narobe je pri gledanju, ki neko stvar nemara težje zazna, vendar jo takoj prepozna. Asinhroni zvok tako ponuja »velike možnosti dramskih učinkov« in prevzema tudi nekatere lastnosti akusmatskega glasu, ker se zaplete v sliko prav s tem, da se da slišati, preden se da prepoznati: osebe so že pod njegovim učinkom, ne da bi vedele, od kod prihaja, in ne da bi razumele, kaj jim glas govori. »Beseda nima natančnega pomena, če hkrati ne vidimo, kdo jo izreče in kdaj« (Bela Balazs).

Asinhroni zvok pa lahko rabi tudi za groteskne namene, in sicer veliko bolje kot vsakršno pačenje zvoka, ki je po Balazsovem mnenju celo nemogoče: »Ne moremo si izmisliti glasu, ki bi ne mogel zveneti tudi v resnici.« Slika je lahko prikazovanje nečesa, česar ni, medtem ko glas samo je ali pa ga ni oziroma je lahko le »ponavljanje samega sebe«. Medtem ko je potemtakem slika polje iluzij in videzov, bi bil glas 'čista istovetnost', ki ni zmožna prevare in igre z neverjetnim: »Glas sam po sebi ne more biti neverjeten.« Če pa si že ne moremo izmisliti neverjetnega glasu, si prav tako ne moremo zamisliti glasu brez vira: glas je 'sam po sebi', en in isti, kar izključuje, da bi bil drugo od samega sebe, obenem pa ne more biti brez vira. Zato pa je lahko drugo od svojega vira ali glas drugega. Zvočni film te možnosti nikoli ni zanemarjal, uvedel jo je tako rekoč že prvi dan — s *Pevcem jazza*, kjer je s tehniko play backa posodil glas tujemu telesu (oziroma kjer so 'nema' usta simulirala, da je ta glas njihov), ter kasneje dosegal prav grozljive učinke, ko je, denimo, dal slišati glas mrtvega v živem telesu (v Hitchcockovem filmu *Psiho* glas mrtve matere prihaja iz Normanovega telesa). Bela Balazs pa vidi možnost za prevaro in grotesken učinek, ki ga zmore izzvati asinhroni zvok, v tem, da je vir zvoka neadekvaten, tj., da se zvoku ne prilega: v ponazoritev omenja zlasti Disneyeve zvočne risanke, kjer se, denimo, levje rjovenje oglasi iz mišjega grla. Animirani film je pač privilegirano področje irealizma in fantastičnih kombinacij, zato niti ni tako nenavadno, če se živalski zvok pojavi v funkciji glasu, ki 'prekorači mejo, ki jo utemeljuje' (v tem primeru potemtakem prekorači mejo med dvema živalskima vrstama). Vsekakor pa je izid v najboljšem primeru prej komičen kot pa grotesken: groteskno ali kar *unheimlich*, grozljivo, učinkuje le človeški glas, če, denimo, prekorači mejo v samem človeškem rodu, mejo spolne razlike, kar se zgodi v Syberbergovem *Parsifalu*, kjer mladenič in mladenka pojeta z istim glasom.

Ta neadekvatnost zvoka in njegovega vira, neadekvatnost, v kateri vidi Balazs možnost za groteskne učinke v filmu, pa postane pri Siegfriedu Kracauerju že kar definicija asinhronizma: »Asinhronizem zajema primere, kjer je zvok sinhroniziran s slikami, ki niso njegov naravni vir« (*Narava filma*), se pravi primere, kjer se na ekranu ujemajo zvoki in slike, ki se v realnosti ne pojavljajo hkrati. Kracauer predstavi tri temeljne primere: 1) sinhronizacija besed govoreče osebe, ki je ne vidimo, s sliko neke druge osebe ali predmeta v prostoru; 2) skozi okno zaslišimo krik s ceste, ko pa kamera pokaže prometno cesto, ne slišimo njenega hrupa, marveč iščemo vir krika; 3) sinhronizacija slike z glasom pripovedovalca, ki se nikoli ne pokaže na ekranu. Ta 'neadekvatnost' je potemtakem precej drugačna od Balazsove, ki je iskala 'nemogoče', groteskne kombinacije zvoka in njegovega vira, glasu in telesa, vendar nič manj ne potrjuje temeljne možnosti zvočnega filma, da 'sinhronizira' nekaj, kar se v t. i. realnosti ne more ujemati, in da na drugi strani predstavi kot najtežji in komaj možen prav tisti spoj, ki velja za 'realnega'. V tem je nemara simbolna razsežnost filma, ki vnese neskladje tja, kjer je domnevna celota, in ki tam, kjer se govorci domnevno slišijo govoriti, daje slišati, da so govorjeni.

Kracauer namreč lepo pokaže, kako to, kar v realnosti velja za sinhronizem — da nekoga slišimo in vidimo govoriti — v filmu tako rekoč ni možno. Film seveda lahko predstavi tak primer, vendar je bistveno to, da ima pri tem na razpolago več načinov: če sta zvok in slika sinhrona, tedaj lahko nosi »breme pomena« le en ali drug element — in to je »paralelizem«, ali pa si delita različne pomene — in to je »kontrapunkt«. To je temeljna delitev, ki pa se cepi še naprej: če je v primeru paralelizma pomembna le vsebina govornikovih besed, potem »spremlja-joče slike« ne morejo veliko dodati in sploh »niso nujne«, kar pomeni, da je lahko govorec tudi brez slike (kot je to, denimo, v nekaterih filmih Margueritte Durasove); seveda pa je možen tudi obraten primer, kjer slika tako »govorno« izraža govornikove namere (s kretnjami, potezami na obrazu itn.), da so besede le golo ponavljanje tega, kar slike že povedo — tu bi potemtakem besede lahko ostale neslišne, kot so že bile v nemem filmu. Potem imamo »kontrapunkt«, kjer slike niso paralelne z govornikovimi besedami, temveč prikazujejo stvari, o katerih oseba ne govori: kažejo, denimo, govornikov obraz (v velikem planu), da bi osebo razkrile kot licemerca, ki govori nekaj drugega od tega, kar misli. To dvojico paralelizem / kontrapunkt Kracauer prenese iz sinhronizma še v asinhronizem, tako da dobi matrico štirih tipov ali možnih načinov navzočnosti zvoka v filmu; in ta matrica se še podvoji glede na to, ali je poudarek na besedi ali na sliki.

Ob vseh teh načelno enakovrednih uporabah zvoka pa Kracauer vendarle privilegira zgolj eno, ki jo opiše tudi kot »nadvse filmsko«: to je poudarjanje materialnih lastnosti govora namesto vloge pomena. Z materialnimi lastnostmi govora misli Kracauer predvsem na zvočnost, ki jo lahko poudari poseben način izražanja, denimo, tak, kjer »dialog odstopi od svojega konvencionalnega namena sporočanja« in nas sooči s tujimi glasovi, tujimi zato, ker nam potujejo pomen in se kot taki pojavljajo v »relativno čistem stanju«. Besede, čim so »čista zvočnost« oziroma »zvočni fenomeni«, bi imele tedaj v filmu podoben status kot »vizualni fenomeni«, ker učinkujejo s svojimi »fizičnimi lastnostmi« in tako prispevajo novo zrno realnosti (kar še posebej velja za primere »kaotičnih zvokov« in glasov okolja).

V tem zrnu realnosti pa je tudi močan delež mita, mita »prvobitnega zvoka« ali Adamovega krika, ki mu je Dante v *De Vulgari Eloquentia* prisodil, da ni želel ničesar sporočiti, marveč je izražal le Adamovo radost, da se sliši govoriti, da sliši odmevati svoj glas: kajti v človeku je nekaj, pravi Dante, kar ga žene k temu, da se da raje slišati kot razumeti. To adamsko radost opaža Dante tudi pri otroku, ki posnema jezik svoje matere in v njem uživa, ne da bi ga razumel, ter se oglašja zaradi čistega ugodja, da se sliši in se daje slišati. Podobno je interpretirana tudi babilonska zmeda jezikov, ki ni prizadela »čutne« ravni govorice, marveč le njeno »racionalno« raven oziroma njeno komunikacijsko funkcijo: Babilon za Danteja celo predstavlja kraj, kjer je človek po svojem padcu znova postal dovzeten za zvočnost jezika, za njegove različne tonalnosti in akcente, zunaj vsakega »jezikovnega prometa« sporočanja in pomenjenja.

Nekakšno »obnovo« babilonskega mita bi nemara lahko videli tudi v Spielbergovem filmu *Bližnja srečanja tretje vrste*, kjer se vse dogajanje steka k »čarobni gori«, ki je tako razjedena in koničasta, kakor zahteva tradicionalna ikonografija babilonskega stolpa. Vendar je babilonski mit v filmu nekoliko obrnjen: Babilon ni več »kazen božja«, marveč, prav narobe, nekaj, kar si lahko samo želimo — srečanje z Vrhovnim bitjem, ki stopi iz letečega krožnika, in nas razreši lingvistične zmede, ko prisluhne zvokom »univerzalne govorice« brez besed. Zadeva je potemtakem obrnjena: Babilon je na začetku, angelsko zvenenje »čiste zvočnosti«, povezano s figuro Vnebovzetja, pa na koncu. Film se namreč začne s prizorom puščave Sonora, kjer zavijajo vsi mogoči glasovi in zvoki, in sklene s sekvenco, kjer se kot edina možna oblika komunikacije z zunajzemeljskimi bitji ponuja glasba petih tonov (sol-la-fa-do), glasba kot »čista zvočnost« in obenem kot nekakšna nebuloznost, kjer je pomen napovedan tako, da je prikrit. Vendar je ta »čista zvočnost« tudi govorica, saj je obdarjena vsaj z dvema jezikovnim funkcijama: s konativno in fatično. Konativna funkcija je izražena v vokativu ali imperativu, ki ga ni težko prepoznati v »marsovskih« pettonskih zvokih, ki pozivajo ljudi k »srečanju«; fatična funkcija, ki teži k vzpostavitvi stika, pa seveda deluje v skandiranju petih not, v tej razdražljivi litaniji, ki skuša priklicati neko navzočnost.

Namesto izraza asinhroni zvok je danes pogostejše v rabi izraz *off* zvok ali glas, ki pa ni enostaven nadomestek, saj pojem *off* zajema tudi sliko oziroma to, kar je zunaj nje — prostor zunaj polja. Noelu Burchu (*Praksa filma*) gre zasluga za odkritje »temeljne dialektike« filmske slike, razcepljene na vidni in nevidni del, na to, kar je v njej navzoče, in to, kar je odsotno, kajti vsaka slika je obkrožena s tem, česar v njej ni. V sliki sami je več elementov, ki lahko nakažejo njen nevidni del (to so, denimo, odhodi oseb iz prostora ali vstopi vanj, pogledi proti nekomu ali nečemu, kar je zunaj vidnega polja, itn.), ki je seveda samo realno ali konkretno neviden, medtem ko je imaginarno navzoč, kajti s t. i. figuro proti-kadra lahko postane prostor zunaj polja vsak hip prostor v polju. *Off* zvok bi potemtakem imel podobne lastnosti, kar pomeni, da ni izključno asinhroni zvok, marveč je lahko tudi zvok, ki vpade v sliko oziroma slika razkrije njegov vir. S tega vidika bi *off* glas zajel tudi akusmatski glas, vendar je prav s tem, da je več kot akusmatski glas, hkrati tudi manj: več je tako količinsko (ni »zgolj« glas, temveč je lahko tudi katerikoli drugi zvok) kot po načinu (je lahko tako zunaj kot znotraj slike); manj pa je zato, ker mu prav ta »svobodni« način preprečuje, da bi bil glas, ki pripada edino filmu, kar je akusmatski glas, ki ni niti povsem zunaj slike niti povsem v njej.

Pogosta pojavna oblika *off* glasu je t. i. komentatorski glas ali — kot ga je opisal Krauer — glas pripovedovalca, ki se nikoli ne pojavi na ekranu: se pravi, glas, ki ostaja dosledno zunaj slike in odmeva v prostoru, ki ni homogen prostoru slike — je v drugem prostoru ali, kot bi dejal Pascal Bonitzer (*Le regard et la voix*), v »prostoru Drugega«. V igranem filmu se komentatorski glas redko oglasi, kadar pa se, ga spremljajo potujitveni učinki: v *Carstvu čutov* Nagise Oshime, na primer, se oglasi na koncu filma oziroma v trenutku po najbolj grozljivem dejanju (umoru in kastraciji), da bi še sam učinkoval kot rez, ki dogodek iz sveta filmske fikcije nenadoma naveže na realnost (v obliki časopisne črne kronike), ga torej na neki način defikcionalizira, hkrati pa proizvede humorni učinek, ko prepadlega gledalca v poročevalskem tonu seznanja s Sadino aretacijo.

Komentatorski glas je bolj pogost v dokumentarnem filmu, kjer si prav s tem, da se oglašuje zunaj slike, z nekega drugega kraja, pridobi oblast nad slikami in nad tem, kar zrcalijo (od tod njegova privilegirana raba za politično propagando). Toda o tem drugem kraju, ki je ravno mesto, od koder se izjavlja, *off* glas (oziroma komentatorski glas) prepove sleherni vprašanje: ta kraj, ki je mesto subjekta izjavljanja, ostane nedoločen, zato pa so toliko bolj določne in 'avtoritativne' izjave, ki jih *off* glas izreče. *Off* glas je namreč domnevno vseveden, to je, 'glas-ki-se-zanj-predpostavlja-da-ve'. V tem je, trdi Bonitzer, bistvo njegove moči: »Kajti če glas *ve*, potem *ve* za nekoga, ki ne bo govoril. *Ve* za njega, tj. *obrača se nanj*, pa tudi *namesto njega*« (op. cit.). Ta nekdo je nedvomno gledalec, vendar ne samo on: *off* glas lahko govori tudi namesto določenih oseb v filmu (denimo, zapornikov), ki jih na ta način ne pusti do besede, jim nalaga molk. Funkcija komentatorskega glasu je tedaj lahko tudi v tem, kako nekaj zamolčati.

Domnevna vsevednost *off* glasu pa je tudi ena izmed štirih magičnih moči, ki jih akusmatski glas prejme v filmu: te so še vsevidnost (o tistem, ki ga v kadru ne vidimo, domnevamo, da je najboljše nameščen, da vidi vse, kar se v kadru dogaja), vsepričujočnost (prek telefona ali radia ipd. je lahko glas navzoč na več mestih hkrati) in vsemoč (ta v bistvu izhaja iz vsevednosti in vsevidnosti ter se največkrat omejuje na določene moči, kakršna je, denimo, hipnotično delovanje ali nadziranje z uničevalnimi silami).

Toda vse te moči akusmatskega glasu lahko hipoma izginejo, brž ko se pojavi njihov vir. Michel Chion imenuje to operacijo »*dezakusmatizacija*, ki je nekakšno simbolno dejanje, *utelešenje glasu*«. V tem trenutku postane oglašalo (»akusmeter«, govoreča senca) navaden in beden smrtnik, kar se imenitno pokaže v Flemingovem filmu *Čarovnik iz Oza*, kjer Dorothyjin psiček strga zaveso, izza katere je prihajal čarovnikov glas, glas, ki je 'vse videl in vse vedel'. Izkaže se, da je Veliki čarovnik le smešen možic, ki se je skrival za 'dimno zaveso' in s preprosto napravo ojačal svoj glas, da bi bilo videti in slišati, kot da je enak bogu. A brž, ko je ta glas 'utelešen', zgubi vse magične razsežnosti in postane navaden človeški glas, ki deklici Dorothy plašno pojasni, da je čisto prijazen človek, vendar slab čarovnik.

Dezakusmatizacija pa je lahko tudi nepopolna ali, bolje, dozdevna in lažna — in tedaj akusmatski glas ohrani vse svoje slepilne in skrivnostne moči. 'Utelešenje glasu', zedinjenje glasu in telesa se pokaže za nemogoče — glas ne najde telesa, ki bi ga lokaliziralo, ne najde kraja, kjer bi lahko — kot v svojem grobu — počival. V dveh filmih — v Langovem *Testamentu doktorja Mabuseja* in v Hitchcockovem *Psihu*, ki predstavljata odlikovana momenta 'lažne' dezakusmatizacije — je to tudi glas nepokopanega telesa, bloden, tuj, nečloveški glas, ki se polasča drugega telesa. Oba filma prav z akusmatskim glasom potrjujeta 'temeljno zvezo' filma s smrtjo, zvezo, ki jo tukaj pokaže možnost 'oživljanja mrtvih' s sliko in zvokom; hkrati pa se lotevata oziroma izigrata 'temeljno iluzijo' filma — iluzijo videnja in slišanja, ki jo razpočita z učinkom realnega, ko mitično enotnost telesa in glasu 'razodeneta' kot vselej že zgubljeno in nemogočo: glas in slika se lahko pojavita skupaj le kot ločena.

V *Psihu* nastopi trenutek 'lažne' dezakusmatizacije v prizoru, kjer Norman v *offu* prepričuje mater, naj se začasno skrije v klet, medtem ko stoji kamera na hodniku, se polkrožno zasuče in dvigne ter počaka, da pride Norman z materjo iz sobe in jo odnese navzdol po stopnicah. Nato zatemnitev zbira to kratko vizijo, ki je dala videti le telo brez obraza, da bi v istem trenutku, ko je glasu nakazala telo, telesu zmaknila glas, ki ugasne tako kot slika v zatemnitvi. Vizija je grozljiva, ker je glas — kot da bi zaprhutala perut smrti — telo samo oplazil in ohranil srhljivo dvoumnost, kjer je in ni glas matere oziroma kjer materin glas ima telo in ga nima.

V *Testamentu doktorja Mabuseja* sta kar dva precej sorodna in enako zagonetna trenutka dezakusmatizacije. V prvem Kent in Lily za zaveso, izza katere je prihajal Gospodarjev glas, namesto človeka odkrijeta tehnični dispozitiv — mikrofoni, zvočniki in senco, ki je bila vidna za zaveso; v drugem, tj. v prizoru, kjer vdrejo v pisarno direktorja psihiatrične bolnišnice Bauma, pa prav tako odkrijejo le spretno tehnično napravo, ki sproži ploščo s posnetim Baumovim glasom. V obeh primerih je dezakusmatizacija potemtakem razkritje stroja, toda razkritje, ki nekaj prikriva — namreč vprašanje, kje so in kaj počno tisti, ki so medtem odsotni, ki niso niti za zaveso niti za vrati. To pomeni, da dezakusmatizacija v obeh primerih deluje kot skrivalnica, ki razkritje oglašala (»akusmetra«) preloži za drugič in drugje in hkrati prikriva, da tega 'drugič in drugje' sploh ne bo.

Langov *Testament doktorja Mabuseja* je, kot trdi Chion, film, ki je zbral vse moči akusmatskega glasu oziroma ki je pokazal vse, kar je mogoče narediti z glasom brez telesa. (Pri

tem je treba omeniti, da predstavlja *Testament* zvočno nadaljevanje nemega filma *Mabuse, igralec*: v zvočnem filmu sicer slišimo glas, pripisan Mabuseju, vendar ni nikoli povezan s človeškim telesom, nazadnje pa se celo izkaže, da pripada drugemu. Pravi Mabuse ostane nem vse do svoje smrti. In prav zato, ker živi Mabuse molči, lahko glas, ki izza zavese in brez sleherne telesne opore govori v njegovem imenu, izvaja diabolne moči: nemo telo, glas brez telesa — tako se deli, da bi bolje vladal, grozni Mabuse.)

Katere so potemtakem moči in vse možne vloge akusmatskega glasu v filmu? Oglašalo (»akusmeter«), ta govoreča in delujoča senca, je lahko nekdo, ki se izdaja za nekoga drugega; ali nekdo, ki ne pove, od kod govori; ali glas mrliča, ki govori; to je lahko tudi posnet glas, ki prihaja iz neke naprave; ali pa je glas Bitja-Stroja (npr. glas računalnika v Kubrickovi *Odiseji* 2001). Glas ima potemtakem lahko v filmu razsežnosti, ki so veliko bolj slepilne, grozljive, pollaševalne in zagonetne, kot zmorejemo biti moči slike; in to bi nemara že zadostovalo za skušnjavo 'nove' ali vsaj izzivalne 'definicije' filma, ki bi se glasila — *glej glas*.

Zdenko Vrdlovec

Literatura

- Bela Balzs, *Filmska kultura*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1966.
 Michel Chion, *La Voix au Cinéma*, Ed. Cahiers du cinéma, Pariz 1982.
 Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, P. U. F., Pariz, 1972.
 Eisenstein, Podovkin, Aleksandrov, »Statement on the Sound film«, v *Film Form*, Dobson Books, London 1963.
 Siegfried Kracauer, *Priroda filma*, Institut za film, Beograd, 1971.
 Jean Mitry *Esthétique et Psychologie du Cinéma*, Editions universitaires, Pariz 1965.
 Denis Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, Seuil, coll. Le Champ freudien, Pariz 1974.

GLASBENA KOMEDIJA (MUSICAL)

Pri resnejših obravnavah glasbene komedije preseneča ugotovitev, da je ena najbolj reprezentativnih oblik Hollywoodske žanrske produkcije, hkrati pa eden izmed žanrov, ki sta ga filmska kritika in teorija najbolj zapostavljali in najmanj raziskali. Skoraj do nastopa kritiške metode, ki se je v Franciji imenovala »politika avtorja«, v Angliji in Ameriki pa »avtorska teorija«, se je z glasbeno komedijo ukvarjala le dnevniška in impresionistična kritika par excellence. Kriterij za vsečnost in okus, ki pa ni bil nujno vselej slab in ni vselej izviral iz nizkih pobud, se pravi vznemirjeno oziroma ogorčeno grajanje plesalcev, pevcev, koreografije, scenografije, gibanja kamere in drugih elementov filmskega jezika, je bil tako edino merilo pri ocenjevanju posameznih glasbenih komedij. Razumljivo je, da je »okus« dnevniške kritike v marsičem določala komercialnost hollywoodske produkcije oziroma njena kupna moč, kar zadeva kontroliranja in poseganja v propagandno mašinerijo ameriških dnevnikov. V visokih umetniških in intelektualnih krogih pa je glasbena komedija praviloma veljala za drugorazredno zabavo, »le za kopico pestrih spektakelskih trikov«, kot je Otto Ferguson slikovito zapisal leta 1935. Zato ni naključje, da se rehabilitacija glasbene komedije kot žanra začela šele z nastopom »politike avtorja«, saj je ta kritiška praksa argumentirano opredelila žanrsko produkcijo za enakovredno umetniškemu filmu. V svojih lucidnih, čeprav velikokrat romantičnih analizah, ni mogla spregledati dejstva, da je glasbena komedija najbolj izrazit in izredno hollywoodski žanr. Žanr, ki pa ni zgolj ekskluzivno ameriški, reprezentativen produkt hollywoodske produkcijskega sistema, temveč spektakelska forma, ki zavzema še eno privilegirano mesto v filmski kulturni industriji: glasbena komedija je namreč žanr, ki najbolj neposredno govori o Hollywoodu samem, je na neki način Hollywood o Hollywoodu, spektakel o spektaklu oziroma spektakel o procesu proizvodnje spektakla. Prav zato je »politika avtorja« pri glasbeni komediji naletela na najbolj plodno in hkrati najbolj spolzko in izzivalno področje. Zastavilo se je namreč vprašanje, ali je mogoče določiti mesto avtorja v tako nespodbitno ekonomsko, estetsko in ideološko kodificiranem žanru, kot je glasbena komedija. Odgovor je bil pritrdilen. Za ilustracijo omenimo – v sicer skrčeni in polovični obliki, saj bomo našli le nekatera stilna obeležja, ne pa tematsko-slogovnih karakteristik posameznih režiserjev, kar je bilo značilno za ugotovitve »avtorske« kritiške metode – kaj so tiste specifične, ki so izurjenega in spretnega obrtnika transformirale v »umetnika« z neponovljivim avtorskim rokopisom. »Politika avtorja« namreč ugotavlja, da Busbyja Berkeleyja odlikuje in mu s tem daje edinstvenost in specifičnost znotraj hollywoodske industrijske mašinerije »baročna koreografija«, pri Vincentu Minnelliju je to razpoznavna dimenzija »eksplozivna barvna scenografija«, pri Georgu Sidneyu pa »estetika anomalije«, vendar ne v kakšnem tradicionalnem estetskem smislu, temveč kot nemogoča in neobičajna oblika povezovanja narativnih segmentov in plesno-glasbenih točk.

Z vprašanjem avtorstva – seveda z drugačno metodologijo in instrumentarijem – in še z drugimi vprašanji, ki jih zastavlja tako kodificiran žanr, kot je glasbena komedija, so se spoprijemale tudi poznejše strukturalne, semiološke, marksistične in psihoanalitične kritiške in teoretske obravnave filma. Zanimivo pa je, da so se tega najbolj hollywoodskega med hollywoodskimi žanri vselej lotevali z manjšo zamudo. Zdi se, da na predestinirano zamudništvo refleksije o glasbeni komediji še zmeraj vpliva obremenjenost s tradicionalnim estetskim naravnavanjem na umetnost, pa naj gre za še tako originalne in nepristranske teorije o spektakelskih formah.

Glasbena komedija se je začela oblikovati kot žanr z nastankom zvočnega filma, po letu 1927, ko je bil prikazan *Pevec jazz* (The Jazz Singer)¹. Glasbene komedije pa ne smemo enačiti z glasbenim filmom, ki je veliko širši pojem in ki si ga z ameriško kinematografijo enakopravno deli vsa svetovna produkcija. Glasbeni film zajema vse od »posnetega gledališča«, filmanih oper in operet, kabaretskih predstav, ... pa do filmov, največkrat dokumentov, o jazzovskih orkestrih, skupinah in posameznikih ter o rocku in punk skupinah. Razmerje med glasbo in filmom je starejše od formiranja glasbene komedije kot žanra, ki sodi v začetek tridesetih let in je ne-

ločljivo povezano s pojavom t. i. »Backstage Musicala«. Vez med glasbo in filmom je tudi starejša od zgodovinske prelomnice, ki jo predstavlja *Pevec jazz*, ki kot prvi »pravi« glasbeni film začenja ero zvočnega filma. Ne samo, da so neme filme večinoma predvajali ob glasbeni spremiljavi, največkrat klavirski, ampak so bili ti »brezglasni in brezšumni filmi« v formalno-tehničnem pogledu marsikdaj organizirani tako, da so proizvajali »vizualno« glasbo, oziroma so bili strukturirani tako, da je mizanscenski in montažni ritem ustvarjal občutek glasbene percepcije. Takšen glasbeni filmski mojster je bil v času nemega filma Ernest Lubitsch, saj je z ritmično montažo dosegel malone melodično strukturiranost posameznih delov in tudi celotnih filmov, ki je zvenela ne glede na svojo nemost. Tako je z montažo, s predvsem filmskim oblikovnim postopkom nastala »glasbena iluzija«.

Z izumom zvočnega filma in z uporabo »play-backa« pa je dvojica glasba in film stopila še v novo razmerje, v odnos, ki tudi danes obvladuje tradicionalne glasbene filme. S »play-backom« je namreč glasba prevzela nadrejeno vlogo v relaciji do filmskih reprezentacijskih postopkov, postala je vodilni strukturirajoči in organizacijski princip, ki je razviden tudi v filmih iz časov formiranja glasbene komedije (1928 – 1932). Šele s specifičnimi posegi koreografa in filmskega režiserja Busbyja Berkeleyja so filmski kodi prenehali biti odvisni od glasbene kontinuitete, ki je predstavljala strukturalni temelj. Dotlej je vnaprej posneta glasbena sled določala oblike in načine snemanja, filmsko fakturo je določala glasbena struktura – bila je v približno enaki poziciji, kot je filmska reprezentacija pri »posnetem gledališču«. Filmska govorica je tu večinoma reducirana na golo reprodukcijo, nima možnosti za avtonomno organiziranje lastne označevalne verige; filmska reprezentacija je tako zgolj indiferentni regulator strukture in pomenov nekega vnaprej danega teksta. Z Berkeleyevimi posegi, z abstraktnimi koreografskimi formami, z barvami in globino scenografije, zlasti pa z mobilizacijo vseh filmskemu gibanju ustreznih tehničnih kodov, od posnetkov iz nemogočih zornih kotov, montaže, panoram, voženj, ... pa do najbolj značilne in najbolj originalno izrabljene možnosti prav v glasbeni komediji, do gibanja, ki ga omogoča kamera, pritrjena na žerjav, se je filmski »jezik« otesel »suženjstva« in zavzel dominantno mesto oziroma glasbi enakovredno vlogo pri formiranju reprezentacijskih procesov in sistemov glasbene komedije. Vprašanje primata filmskih ali glasbenih kodov puščamo odprto, saj bi nas utegnilo reševanje tega rebusa glasbene komedije kaj kmalu zapeljati v formaliziranje in puristična sklepanja, zato se bomo zadovoljili z manj odločnim in bolj preprostim sklepom. Ponuja se misel, da je glasbena komedija takšna struktura, kjer prihaja do določene koincidence med možnostmi filmske reprezentacije in glasbenimi sistemi, do koincidence, prepletanja, ki ga je v času nemega filma na način »vizualne glasbe« realiziral že Lubitsch in tudi drugi filmski režiserji, do ravnovesja, ki ga je z »realno« navzočnostjo obeh partnerjev izpeljala glasbena komedija ne glede na to, da je bila precej zavezana realistični ikonografiji, do ujemanja, ki so ga v ekstremnih oblikah materializirali abstraktni eksperimentalni filmi.

Z naštetimi filmskimi prijemmi, ki jih je v žanru glasbene komedije aktiviral Busby Berkeley, pa se ta filmska struktura ni osvobodila zgolj podrejenosti glasbi, temveč je vzporedno s tem prestopila okvire za film značilnega realizma. Izneverila se je vzročno-posledični logiki, zanemarila dosledno spoštovanje zakonov kavzalnosti in gravitacije in tako filmski prostor spremenila v »ples prostorov«, v dialektično igro med prostorom, predstavljenim v filmski sliki, in virtualnim prostorom zunaj filmske slike.

»Filmizacija« – pogojno jo imenujemo tako – kodov glasbene komedije, ki sicer na videz ne presega naštevanja in skupnega seštevanja oblikovnih postopkov, pa ni pomembna zgolj zaradi prispevka k avtonomizaciji glasbene komedije kot filmskega žanra, temveč je odločilno vplivala tudi na samo strukturo glasbene komedije. Sprožila je specifično notranjo dinamiko in napetost med narativnimi segmenti in plesno-glasbenimi točkami, določila je »originalnost« filmske govorice glasbene komedije kot žanra, ki se bistveno razlikuje od transparentnega »jezika« drugih hollywoodskih žanrov. »Filmizacija« je opredelila tudi odnos gledalca do spektakla in njegovo mesto v spektaklu, ki mu pravimo glasbena komedija, bila je in je tudi tisti proces, ki omogoča onirične učinke spektakelske oblike, ne nazadnje pa je bila tisti odločilni mehanizem, ki je utrdil in okrepil ideološke parametre glasbene komedije, ki so morda najbolj »konservativni« v mašineriji hollywoodske industrije.

Glasbeni komediji kot specifično hollywoodskemu spektakelskemu žanru in žanru o hollywoodskem spektaklu pripada »zlato obdobje« med tridesetimi in štiridesetimi leti. Rodila se je z zvokom, ki je »staremu« Hollywoodu podaril svetovni primat in umrl s propadom velikih studijev in »star-sistema«. Hollywood je mrtev, naj živi Hollywood! Klasična glasbena komedija je mrtva, naj živi (klasična) glasbena komedija! Da je Feniks, je Hollywood dokazal s filmskimi spektakli, z vojnimi, horror in znanstvenofantastičnimi filmi, ki jih omogoča nova filmska tehnologija, v zadnjem desetletju kar elektronska. Prav tako tudi drži, da glasbena komedija kot žanr ni umrla, saj se pojavljajo tako v Hollywoodu kot tudi drugod glasbene komedije, ki nosijo oznako »nova«, »drugačna«, »paralelna« glasbena komedija. Kar se ne ponavlja in kar se ne more več ponoviti, je klasična glasbena komedija, preprosto, filmska struktura, ki je lahko nastala samo v določenem zgodovinskem trenutku, v določenih socialnih, kulturnih in političnih okoliščinah, ki so jo omogočale in ki jih je omogočala. V tem spisu se bomo omejili le na predstavitev nekaterih vidikov klasične glasbene komedije, kakšni drugi priložnosti oziroma drugim piscem

o filmu pa prepuščamo vprašanja, ali lahko nekatere današnje filme, in to ne le glasbene, imenujemo glasbena komedija, ali so podobnosti med včerajšnjo in današnjo glasbeno komedijo in kakšne so, katere so tiste poteze, ki »novo« glasbeno komedijo ločijo od klasične . . .

Ker v nadaljevanju ne bomo obširneje opisovali socialno-zgodovinskega in politično-ideološkega ozadja, na katerem je nastajala in ga oblikovala glasbena komedija, naj le kot zanimivost navedemo, da je glasbena komedija cvetela v najbolj kriznih, najbolj zaostrenih in usodnih situacijah moderne zgodovine. Temu na prvi pogled nenavadnemu in presenetljivemu dejstvu se malone samoumevno ponuja odgovor, ki se ga je z velikim zadovoljstvom oprijemala demagoško nastrojena ideološka kritika. Lepila se je na izjavo, ki je sicer udarna in pravi, »kadar sta svet in ljudstvo v krizi, zaslepi ga s koščkom imaginarne sreče!«. Preprosto rečeno, izhod iz realnih težav je v fikcijskem eskapizmu. Eskapizem je pojem, ki je prilepljen številnim hollywoodskim žanrom, dozdeva pa se, da je morda prav glasbeni komediji najbolj po meri. Glasbena komedija kot najbolj čista oblika filmske zabave v žanrski produkciji, glasbena komedija kot vročičen, lahкотen in izumetničen produkt kulturne industrije je namreč tisto in tako močno slepilo, ki lahko zamaskira še tako tragične in problematične dimenzije neke konkretne zgodovinske in politične situacije. Zato ni naključje, da uspeva na najbolj nevarnih in kritičnih »tleh«: v času največje svetovne ekonomske krize v tridesetih letih, ki se ji tudi Amerika ni izognila, med drugo svetovno vojno, v letih hladne vojne in korejske krize, če se omejimo na »zlato obdobje« klasične glasbene komedije. Razumljivo je, da tega časovnega ujemanja ne kaže zanemarjati, vendar pa odgovor ni tako preprost, kot si zamišlja demagoško obarvana »politična« kritika, saj še tako eskapističnih filmov ni mogoče postaviti zgolj v okvir »političnega« agitatorstva, in to še preden je opravljena natančnejša in bolj zavezujoča, ne zgolj estetska, temveč tudi ideološka analiza.

Če zaokrožimo ta kratek in parcialen skok v »zgodovino« žanra, je več kot razvidno, da je glasbena komedija prav tako kompleksna oblika filmskega teksta, kot so izbranješi med filmskimi žanri (filmi »črne serije«, melodrame, vesterni . . .) in sploh evropski filmi z umetniškim predznakom. Je pač filmska struktura, ki prav tako zastavlja ključna vprašanja o filmski tehniki, estetiki in ideologiji, vprašanja, ki so med seboj povezana in se ne izključujejo ter jih je glasbena komedija kot žanr in kot posamezen filmski tekst reševala na svojevrsten način.

Z opredeljevanjem žanrov so bile in so še precejšnje težave, saj je nize podobnih filmov težko zajeti v idealen »model«, ki bi hkrati predočal njihove skupne, obče poteze in obenem puščal prostor za tisti specifični presežek oziroma ostanek, ki ga vnaša posamezna mojstrovina določenega žanra. Žanr kot »abstraktna formula« je tako prej kritičsko pomagalo, metodološko izhodišče, s katerim se skuša določiti fundamentalnejše karakteristike, tako ekonomsko-politične, socialno-zgodovinske, predvsem pa ideološko-estetske, ki si jih deli večje število filmov, pri čemer pa ni spregledano dejstvo, da je sleherna realizacija žanra pravzaprav majhna izdaja, »napaka« v pozitivnem pomenu besede, da je tista neprilagodljivost enkratne materialne organizacije nekemu vnaprejšnjemu konceptu. Če poenostavimo, lahko rečemo, da je žanr dinamična filmska struktura, ki ji je sicer mogoče določiti zbirne točke, skupne poteze, ki pa ne smejo dobiti absolutne in trajne vrednosti, saj takšno početje vodi v goli formalizem, ki ga sproti zanikuje sama žanrska in kritična praksa. Zgodovina posameznih žanrov je predvsem zaporedje prekrškov, ki jih nove kritične prakse skušajo sistematizirati oziroma skušajo razkriti vidike, ki so bili doslej prezrti.

Glasbena komedija ima privilegirano mesto med filmskimi žanri, še posebej klasična hollywoodska glasbena komedija, ki je malone tudi »vse« glasbene komedije kot žanra. Privilegirana je med drugim tudi zato, ker je hiperspektakel med filmskimi spektakelskimi oblikami. In skoraj naravno je, da je glasbena komedija kot tak »višek« in presežek »umrla« prav na koncu šestdesetih let. Prav gotovo drži, da je »zaton« glasbene komedije povezan z nastopom drugačne morale in večje seksualne svobode, s spremembami v produkcijskem sistemu, ki so pripomogle k propadu klasičnega hollywoodskega studijskega sistema, da je to »zaton«, ki so ga pospešili novi tehnični izumi, morda pa je vseeno bolje reči, in to v zgoščenih oblikah, da je »konec« glasbene komedije pravzaprav posledica sprememb v socialni funkciji filmskega spektakla. »Smrt« glasbene komedije je na neki način »smrt« tiste specifične filmske in edinstvene, neponovljive oblike spektakla in zabave, ki se je z novimi tehničnimi izumi preselila drugam, oblike, ki se je udomačila na televiziji in v video produkciji. Te spremembe v socialni funkciji filma kot spektakla pa niso prizadevale smrtnega udarca tudi filmu kot takemu; vzele so mu, kot bi rekel Walter Benjamin, le tisto »auro«, tisto zgolj za film značilno obliko proizvodnje spektakla, zabave in užitka. Ko je film z drugimi, veliko bolj ekonomičnimi sredstvi razdelil dotlej zanj specifično »auro«, »auro«, ki jo je ustvarjal alkimističen spoj filmskega realizma, temelječega na sposobnosti filma, da proizvede »vtis realnosti«, in oniričnih, halucinantnih učinkov, ki so jih fabricirali artificialni mizanscensko-scenografski posegi v filmsko sliko ter načini šivanja filmskih slik (montaža, kot postopek, ki omogoča zgoščevanje in premeščanje), ko je film dialektičen in napet odnos med realnim in imaginarnim dal v zakup še drugim medijem, takrat ni umrl on sam, pač pa je umrla njegova specifična socialna funkcija. Film kot spektakel pa je v najbolj reprezentativni obliki predstavljala prav glasbena komedija, zato ne preseneča, da je bil ta žanr prvi in najbolj učinkovito na udaru.

Hiperspektakelska dimenzija glasbene komedije je tudi tista instanca žanra, ki ga je omejevala in preprečevala, da bi se družil s celotnim registrom filmskih zvrsti, da bi na dolgo in široko prijateljeval s še tako različnimi filmskimi strukturami. Glasbena komedija je namreč žanr, ki se rad naslanja na druge filmske žanre oziroma se skuša naseliti na mejnih področjih med posameznimi žanri. Vendar omenimo, da je glasbena komedija malone nezdružljiva s specifično retoriko in ideologijo melodrame, da je njena spektakelska in zabavna dimenzija tuja vojnim filmom, saj zgodovinska pogojenost tega žanra ne dopušča, da bi se njegova ikonografija predelala v »entertainment«, kar pa se lahko zgodi pri westernu, ki se ukvarja z mitičnimi vsebinami (da je vojni film lahko sijajen, toda posebne vrste spektakel, je dokazal Francis F. Coppola s filmom *Apokalipsa danes*, ki pa ni ples fiktivnih prostorov, temveč ples in »vizualna glasba« »realnosti«). Princip zabave glasbene komedije tudi ne ustreza zgodovinskim filmom, katerih tematiko je prav tako težko predelati v mitologijo, razen če je ta šolskega tipa, glasbena komedija se ne more križati s »horror« filmom, ki kaže, če banaliziramo, temne plati človeške duše, in ne nazadnje, glasbena komedija je skorajda nezdružljiva z znanstvenofantastičnim filmom, saj ta svoje logične irealnosti ne more podvojiti še z oniričnimi strukturami glasbene komedije (izzivalen je v tem pogledu film Stanleya Kubricka *Odiseja 2001*).

Strukturalne analize komedije oziroma burleske so postavile gag kot razpoznavno in distinktivno figuro žanra. Ta prevzeta in neargumentirana postavka je kot taka v resnici tavtološka, saj pove le, da je mogoče burlesko in komedijo v esencialnem smislu izenačiti z gagom in narobe. Zato poskušajmo distinktivno figuro glasbene komedije nekoliko bolj natančno opredeliti. Predstavljajo jo tisti segmenti filmskega teksta, v kateri se v psihološko realističnem smislu konvencionalizirane geste in mimika človeškega telesa transformirajo v ples, ki presega zakone fizike in gravitacije, in v katerih se besede realističnega dialoškega tipa muzikalizirajo, prelevijo v pesem. Glasbena komedija je tako mesto, kjer se srečujejo ples, glasba in komedija, stičišče, kjer se na specifičen način križajo elementi, ki so značilni tudi za druge žanre, denimo za glasbene filme tipa »posneto gledališče« in za filmane brodwayske spektakle, pa vidneje še za komedijo, vsaj kar zadeva dramaturgijo in njene načine organiziranja pripovedi. Glasba in ples se v glasbeno-plesnih točkah glasbene komedije spajata na tak način, da ostane zelo malo prostora za realistično referencialnost, še zlasti kar zadeva reprezentacijske postopke. Ne samo, da je v sliki predstavljena mojstrska plesna virtuosnost, oplemenitena s »čudežnim« glasom, pomembnejše je namreč, da je sama slika v scenografskem in koreografskem smislu tako organizirana in da so posamezne filmske slike posnete s takšnih očišč in sešite v takšne sekvence, da ne dopuščajo večjega vdora realizma, razen toliko, kot ga določa kulturno-zgodovinski pogojen kod verjetnosti in sprejemljivosti. Glasbena komedija je antinaturalističen žanr, a predvsem, kar zadeva reprezentacijske postopke prej omenjene distinktivne figure, manj pa, kar zadeva reprezentirane vsebine glasbeno-plesnih točk, še manj pa, kar zadeva reprezentacijske postopke in reprezentirane vsebine narativnih segmentov, narejenih skorajda po klasičnih principih komedije kot dramske oblike.

Abstraktne ekstreme koreografske in scenografske organiziranosti filmske slike, že skorajda arabeske, forme »čistega« filma predstavljajo intervencije Busbyja Berkeleyja, podkrepljene z za glasbeno komedijo tako značilno dialektično igro med prisotnim in odsotnim prostorom, med reprezentiranim in virtualnim prostorom. In prav ta »ples prostora«, ti prekrški transparentnosti klasične realistične filmske govornice, poudarjeni ne zgolj z določitvijo mesta gledalca v spektaklu, mesta njegovega pogleda, ampak celo z diegetizacijo njegovega telesa v filmskem prostoru, vse to je pripomoglo, da je glasbena komedija na neki način absolutna in idealna, ne zgolj žanrska, temveč sploh filmska oblika. Glasbena komedija je v nekem smislu vrsta »totalnega« spektakla, mitična filmska slika, skorajda v celoti osvobodena koeficienta realnosti in indeksa realizma. Zato tudi ne presenečajo ugotovitve francoskega filmskega kritika Jeana Domarchija, ki je, ko je primerjal mojstra thrillerja Alfreda Hitchcocka in mojstra glasbene komedije Vincenta Minnelli, zapisal, da ju družijo alkimističen koncept filma. Minnelli jevi režijski postopki so usmerjeni k proizvodnji presežnega vtisa »nerealnosti«, saj z dinamiko (timingom) in fluidnostjo gibanja ustvarjajo v gledalcu občutek, da je film presegel naravno odvisnost od časa in prostora, in to do takšne stopnje, da se vizualni spektakel že spreminja v obliko halucinacije. Določeni reprezentacijski postopki glasbene komedije so namreč takšni, da dopuščajo primerjavo s sanjami, toda ne toliko z načinom dela sanj kot z obnovo sanj, ki jih analiziranec pripoveduje analitiku, medtem ko ta ves čas intervenira. Glasbena komedija je tako oblika sanj, ki hkrati zajemajo tudi »zavest«, refleksijo o sanjah. Glasbena komedija se sicer dela, kakor da sanja, v resnici pa neprestano opozarja gledalca, da sanja zato, ker je on tu, in da sanja zanj, da je pravzaprav sanjski nadomestek, nekakšno logično slepilo.

Distinktivna figura glasbene komedije je tako tisto mesto, kjer se »realnost« transformira v imaginarno, kjer se filmski realizem prevesi v antinaturalizem. S tem ta žanr premaguje »naravne« ovire filma, časovno in prostorsko logiko stvarnosti, ki naj bi kot pribito veljala za vse filmske oblike, če je že film najbolj realistična med vsemi umetnostmi. V tem pogledu bi bila glasbena komedija čista realizacija filma, esenca filmskega medija, tista »totalna« avtonomnost, ki je ideal vseh tradicionalnih filmskih estetik. Jean-Luc Godard je nekoč zapisal, da mora »žanr idealizirati film ali pa ni nič«, glasbena komedija pa ga med filmskimi žanri prav gotovo najbolj

idealizira. Vendar pa se glasbeni komediji, naj je še tako sijajna »idealizacija« filma, s tem še ne posreči, da bi se izmaknila vpetosti v realno (v mrežo socialno-zgodovinsko pogojenih ideologij) vpetosti v realistične reprezentacijske modele, ki so ideologija same filmske prakse. Vsi procesi in oblike filmske reprezentacije, tako pri dokumentarnem filmu, ki je navsezadnje le oblika »manipulacije« s stvarnostjo, kot tudi pri fiksijskih filmih, ki so oblika »prefabrikacije« realnega v imaginarno oziroma »materializacija« imaginarnega, so na neki način odtegotanje oziroma kradenje smisla kompleksni realnosti (naravi, kulturi, zgodovini, ideologijam . . .). To odtegotanje smisla je pri filmu in drugih umetniških praksah metaforično-magično, je pravzaprav »kraja«, ki govori o potrebi po proizvodnji drugačne realnosti. O potrebi po realnosti, ki bi bila realizacija želje, ker pa to ni »drugačna«, umetniška realnost, je pač zgolj reprezentacija želje kot take. Pri glasbeni komediji prav v plesu najbolj vidno poteka reprezentacija želje, v njem se kaže potreba po proizvodnji drugačne realnosti, ki bi se razlikovala od vsakdanje stvarnosti. Ples je sicer inspiriran in motiviran v vsakdanjih gestah, vendar pa je predvsem ekspresija želje, ki z glasbo deluje na telo tako, da ga vzame za svoj realni referent. Če tokrat spregledamo erotični naboj plesa, je to forma, »jezik«, ki izraža željo po redu, harmoniji in srečnemu skladju. Ples tako izraža željo, ki jo žene težnja po »drugačni« realnosti, obenem pa ta želja za svojo reprezentacijo potrebuje nekaj realnega — človeško telo. Govorica plesa je tako kodificirana na specifičen način, veliko bolj abstrakten od govoric figurativnih umetnosti, vendar pa govorica, ki brez realnega referenta, brez telesa ne more reprezentirati svoje želje.

Če je glasbeno-plesna točka tista figura glasbene komedije, s katero žanr najbolj izrazito krši realistične kode filma, pa je hkrati tudi tisti segment filmskega teksta, ki ni zgolj vpet v klasične oblike realistične filmske naracije, temveč je tudi pogojen z realnimi referencami. Prav ta »realistična« pogojenost glasbene komedije kot žanra in glasbeno-plesne točke kot njegove fundamentalne figure, ta večji neposredni kontakt z realnim loči glasbeno komedijo od bajke in pravljice. Glasbena komedija prestopa prag realnega in prehaja v imaginarno le v tistih območjih in ravneh realnosti, ki to dopuščajo, zato so ta območja bodisi realnost spektakla samega, bodisi tiste ravni realnosti, ki jih je mogoče spektakularizirati.

Glasbeno-plesna točka kot prehod iz geste in besede v ples in petje pa ne predstavlja zgolj fascinantne točke transformacije realnega v imaginarno, temveč je hkrati še cezura, kjer se dotikajo, in to na različne načine, klasična realistična naracija in reprezentacijski postopek, ki tendirajo k abstrakciji, antinaturalizmu in oblikam »čistega« filma. Glasbeno-plesne točke so namreč vpete v »zgodbo«, ki je obremenjena z vsemi pripovednimi procesi in oblikami, značilnimi že za realistično romaneskno produkcijo devetnajstega stoletja, in določeno z vsemi dramaturškimi atributi klasične komedije, ki se od antične grške komedije naprej niso kaj bistveno spremenjale.

Neobičajna in žanru lastna zmes med narativnimi segmenti in »čistejšimi«, bolj izrazitimi spektakelskimi pasusi je kritičnim obravnavam rabila za pomagalo pri tematizaciji različnih tipov glasbene komedije, uporabljali so jo celo kot sredstvo za »zgodovinsko sistematizacijo« žanra, marsikateri impresionistični kritik pa celo kot merilo za vrednostno sodbo, njegovega okusu pa je bolj ustrezal zdaj ta, pozneje pa kakšen drug model. Med številnimi možnostmi, ki jih omogoča niansiranje v tehnično-formalnem in ideološkem pogledu, se omejimo le na dve, ki sta hkrati preprosti in ekstremni. Glasbena komedija je kot model organizirana tako, da so narativni segmenti (»zgodba«) in plesno-glasbene točke (»točke«) med seboj jasno ločeni, ali pa tako, da obstaja med njimi neka »naravna« vez, da so prehodi motivirani v razpoznavnem ključu. Kakorkoli že, neizbrisljive so številne razlike in nesorazmerja tako v ikonografskem kot formalnem pogledu med »zgodbo« in »točko«, razlike, ki so pravzaprav neka razpoka, točka, kjer se klasični realistični postopki deformirajo in so jo številne kritične prakse uporabljale tudi za definicijo žanra. Kot smo že zapisali, pa je mogoče glasbene komedije kljub tem nepremostljivim razlikam v strukturalnem pristopu deliti na tiste, ki to razpoko vidno prikazujejo, in na tiste, ki jo skušajo na različne načine zamaskirati in prikazati za naravno. Analize sintagem glasbene komedije so pokazale, da se »zgodba« in »točka« najizraziteje ločita v t. i. *Backstage Musicalih*, ki so bili najbolj popularni v tridesetih letih. Čeprav v takih glasbenih komedijah »zgodbo« in »točko« družijo skupen prostor spektakelskega dogajanja, pa so glasbeno-plesne točke večinoma vložki, ki se ne vračajo v strategije narativnih mrež. V štiridesetih letih, zlasti še v proizvodnji studia MGM, pa so se začele pojavljati glasbene komedije, ki so prehod iz »zgodbe« v »točko« motivirale. »Točke« so tako dopolnjevale, razvijale, nastavlale pripoved in narobe, »Zgodba« je plastično odvijala, usmerjala, včasih pa tudi oteževala nastavke plesno-glasbenih točk. To pomenostavljeno strukturalno tipologijo je mogoče z ideološkega zornega kota dopolniti še z označitvami, da obstajajo vrste glasbene komedije, kjer je »zgodba« prepredena s kritično socialno problematiko, »točke« pa predstavljajo utopično premagovanje težav, in da so glasbene komedije, ki skorajda v celoti spregledujejo socialno in seksualno-familiarno ozadje ter vpeljujejo utopično tako »zgodbo« kot tudi »točke«, in končno, da obstajajo tudi glasbene komedije, kjer je »zgodba« sicer utopična, »točke« pa le na videz, saj je v besedilu pesmi zajeta »direktna« socialna in politična sporočilnost. Med omenjenimi variantami pa se v glasbeni komediji kaže še ena napetost med dvojico »zgodba« in »točka«, razmerja, ki velja malone za vso produkcijo tega žanra. V psihoanalitičnem »ključu« je namreč mogoče opredeliti narativne segmente za »super-ego« teksta, saj jih določa neki širši socialno-zgodovinski kontekst, »točke« pa za »id« glasbene komedije, saj omogočajo protagonistom in gledalcem, da odpotujejo v imaginarno in doživijo iluzijo utopične svobode. V tej perspektivi je opozicija med »zgodbo« in »točko« le še ena več v

dolgi vrsti simbolnih prezentacij kulturno-socialnega nasprotja med etabliranim sistemom in posameznikom, med družbo in individuom. V nasprotje med »zgodbo« kot obliko klasične realistične naracije in »točko« kot prestopom iz realnosti v spektakelski fantazijski svet je tako zajeta romantična opozicija med represivnostjo in inhibicijami konkretnega socialno-zgodovinskega sveta in težnjo po absolutni imaginarni svobodi, lepoti in ugodju. Lahko pa rečemo, da »super-ego« tudi v glasbeni komediji, ne glede na navidezno ekscesno moč glasbeno-plesnih točk, zelo uspešno kontrolira in obvladuje nerealistične in onirično halucinacijske prekrške. Emblematičen primer za superiorno nadvlado »zgodbe«, »super-ega« nad nezavednim, tistim, kar latentno tiči v obliki želje v človeški zavesti, je sekvenca iz filma *Pojmo v dežju* (Singin' in the Rain, 1952), ko prav policaj prekine Kellyjevo spontano, otroško nastopanje, plesanje in prepevanje. Poenostavljeno rečeno, prav instanca oblasti prepove in s tem onemogoči nadaljnjo otroško igro. Otroško igro oziroma glasbeno-plesno točko, ki ji je z gagom skupno to, da tudi v njej ne vladajo vzročno-posledični zakoni, saj protagonisti, predvsem pa predmeti delujejo drugače in imajo drugačno vrednost, ki je nad pragmatično in utilitarno. Objekti in prostori iz vsakdanjega, realnega sveta »zgodbe« tako dobijo nove dimenzije in pomene znotraj »idealiziranega« sveta točke. Svet v glasbeno-plesnem spektaklu urejajo silnice, moč in energija sanjača, se pravi, silnice, ki so tuje hladni in pusti logiki realnosti in imajo precej skupnih točk z aktom umetniškega ustvarjanja, saj skuša umetnik z njim ustvariti svet po lastni podobi. Ker pa »super-ego« drži v rokah »id«, se morajo glasbena komedija kot žanr, pa tudi njeni protagonisti spremeniti iz sanjača v konformista oziroma je sanjač preobražen v konformista. Tako sanjač na koncu spektakla zmaga le na videz. Vendar ne le zato, ker se glasbena komedija večinoma konča z realno ali simbolno poroko, ker se konča z oblikovanjem klasičnega para, ki idealno odgovarja družbenim normam, ampak tudi in predvsem zato, ker s poroko pride do pomiritve nasprotij, ki so erotične, kulturne in socialne narave. In če zaostriamo, je izhodiščni paradoks glasbene komedije, napetosti, ki izhajajo iz spolne in razredne razlike osrednjih protagonistov, sicer rešen, toda rešen v skladu s parametri vladajoče ideologije, pri glasbeni komediji je to kapitalistična patriarhalna ideologija. Sanje se uresničujejo na način, ki ustreza sprejetim in etabliranim vrednostnim sistemom in jih s tem ne ogroža; sanjač se tako prelevi v konformista in en paradoks zamenja drugi.

V ideoloških mrežah ameriške kulturne industrije je bil ta izhod za glasbeno komedijo malone edini, edini še zlasti zato, ker je ta hollywoodski žanr vpeljal »čisto« zabavo v komercialno mašinerijo. »Golo zabavo« pa ameriška puritanska dediščina še danes odklanja in jo postavlja za negativni pendant delu. Toda zabava ne nudi ljudem samo tistega, kar si želijo, temveč tudi sama določa njihove želje, zato tudi kot na videz avtonomna oblika kulturne produkcije, ne zgolj preprosto in neproblematično reproducira patriarhalno kapitalistično ideologijo, temveč tudi sama sodeluje pri njenem formiranju in vzdrževanju, pa čeprav ji tu in tam nastavi kakšno zanko, past ali kritično ost. Vendar so kršitve »vladajoče ideologije« pri glasbeni komediji le tam in na tak način, da ne ogrožajo njenega obstoja, temveč ga prej utrjujejo. Zato se mora žanr, ki vpelje zabavo kot modus vivendi in tako propagira nekaj, kar je malone prepovedano, odkupiti tako, da se sklene s poroko kot mističnim stanjem, ki zamaskira vse socialne, seksualne, razredne, kulturne in druge razlike. Te razlike so na začetku vpeljane s pomočjo osrednjih protagonistov, večinoma dveh, ki se ločita po tem, da je eden bogat, drugi pa reven, eden lep in zadržan, drugi praktičen in energičen, eden se navdušuje za »visoko«, drugi pa za »nizko« umetnost, eden je starejši in izkušen, drugi pa mlajši in nedolžen . . . Naloga glasbene komedije pa je, da med njima vzpostavi ravnovesje, ki je možno edino v oblikovanju kompromisa.

Če nekoliko pretiramo, kar zadeva ideološko naravnost glasbene komedije, potem se ta žanr kaže kot mediator s pomembno kulturno, socialno in ne nazadnje tudi politično funkcijo, kot sredstvo, ki naj v nekem socialno-kulturnem kontekstu združi nezdružljivo, poenoti, kar je nemogoče poenotiti, izenači, kar je nemogoče izenačiti. V tej »mitološki« perspektivi je glasbena komedija realizacija tistega, kar je slegljna danost oziroma še prej perspektiva kapitalistične ideologije. Ta žanr tako zamegljuje številne paradokse, realne socialne in kulturne konflikte, razredne in seksualne razlike, rasno in spolno dominacijo . . . Vsi prekrški glasbene komedije, od moralnih pa do ideoloških in estetskih, so pravzaprav »kritične« točke, ki kršijo ameriške puritanske kodekse zato, da bi jih v resnici ustoličili v pravi in še lepši luči. Ekscesi glasbeno-pevskih točk so tu zato, da bi postavili narativne interpunkcije, ne pa zato, da bi rušili utečene narativne postopke, samorefleksivnost žanrske govorice je tu zato, da bi utrdila ideologijo žanra, ne pa zato, da bi relativizirala ideologijo filmske govorice. Moč glasbene komedije, da maskira, zamegljuje in spregleduje, je marsikaterega kritika napeljala na to, da je ta žanr primerjal z mitom, med drugim tudi s takšnim, ki idealizira ameriški ritual dvorjenja. Zato ni naključje, da so prav psihoanalitične obravnave glasbene komedije vnesle v analize pojme, kot so seks, incest in kastracija.²

S simptomatičnim branjem so interpretirali latentno vsebino nekaterih glasbenih komedij, vendar pa ni naš namen, pa tudi v naši moči ni, da bi podali kolikor toliko koherenten pregled aplikacij psihoanalitičnega vedenja na glasbeno komedijo. Opozorili bi radi le na »lapidarno«, a pomembno ugotovitev Christiana Metza, ki je v knjigi *Le signifiant imaginaire*³ zapisal, da klasični filmi, narejeni na način »Zgodbe/Zgodovine« niso ekshibicionistični. Pravi: »Jaz ga gledam (film »Zgodbo/Zgodovino«), vendar pa on mene ne gleda, ko ga gledam. Vsekakor ve, da ga gledam, vendar pa tega noče vedeti.«

Izhajajoč iz lingvistične teorije Emila Benvenista, Metz loči film kot »Zgodbo/Zgodovino« od filma kot »Diskurza«, in to na podlagi implicitne oziroma eksplicitne instance izjavljanja. V primeru filma kot »Zgodbe/Zgodovine«, ki se samo pretvarja, da je to, pa je pravzaprav »utišana« oblika »diskurza«, je subjekt izjavljanja (režiser) maskiran in navzočnost gledalca (publike) »prezrt«, medtem ko je pri filmu »diskurza« instance izjavljanja evidentna, saj se film na gledalca neprestano obrača in ga neposredno opozarja, da je tu, da gleda film, da pa je tudi film tu zato, da bi gledal publiko. In če so klasični realistični filmi, narejeni na način »Zgodbe/Zgodovine«, takšni teksti, ki odločno skrivajo svoja diskurzivna obeležja, potem je glasbena komedija takšna oblika »diskurza«, ki najbolj imenitno in prebrisano skriva svojo »globoko« pripadnost »Zgodbi/Zgodovini«. Glasbena komedija se velikokrat eksplicitno naslavlja na gledalca, ga vabi v svoji »iluzionistično« igro, ga prepričuje in mu dokazuje, da je tudi on »realni« del spektakla, soustvarjalec, čeprav je v resnici le v slepila žanra ujet subjekt, ki ima zelo jasno in vnaprej določeno mesto v spektaklu ter mu tako spektakel daje tudi zelo malo možnosti, da bi simultano aktiviral svojo »mentalno mašinerijo« (mimogrede naj tu omenimo razliko med filmi, ki investirajo v »fizično« oko, in med filmi, ki investirajo v »intelektualno« oko, razliko, ki jo je vpeljal francoski filmski teoretik Pascal Bonitzer in ki se na neki način nanaša na »pasivno« in »aktivno« percepcijo). Glasbena komedija se v glasbeno-plesnih točkah s pogledi protagonistov in nagovarjanjem v besedilih pesmi. »Zapoj!«, »Zaplešimo!«, ... kakor tudi z diegetičnimi vključitvami fiktivnega gledalca spektakla in kasnejšimi zamenjavami njegovega pogleda s pogledi realnega gledalca, glasbena komedija se s tem instrumentarijem neprestano obrača h gledalcu in ga tako ne samo »duševno«, ampak tudi »telesno« skuša vključiti v svet filma. Publika glasbene komedije je povabljen, da »direktno« sodeluje pri proizvodnji spektakla, pri delanju spektakla, hkrati pa ima možnost, da si ogleduje glasbeno-plesno predstavo in, samoumevno, film sam kot spektakelski proizvod. Ta situacija, ki je sicer paradokсна, je takšna, da gledalca malone v celoti drži v šahu: glasbena komedija ponuja gledalcu iluzijo, da sodeluje v proizvodnji zabave, spektakla, v spektaklu filma pa se lahko zabava le, če sprejme ponujeno iluzijo. Ta matrica glasbene komedije je tudi tista, ki navidezno eksplicitnost glasbene komedije kot »diskurza« predeluje v film tipa »Zgodba/Zgodovina«, kar ni prepričljivo razvidno samo v »intimnih« scenah, ko se kamera postavi v pozicijo objektivnega in distanciranega opazovalca, in je še posebej značilno za konce glasbenih komedij. Ta matrica je razvidna tudi v sami strukturi glasbene komedije, ki je modelirana kot »diskurz«, da bi dosegla maksimalen končni učinek kot »Zgodba/Zgodovina« brez ostanka, ki jo je »povedala« neka tretja instanca (denimo, režiser kot subjekt izjavljanja) in ki se je znala spretno skriti za vse trike in še posebej »trik« o »direktnem govoru«.

Direktno naslavljanje na gledalca potencira intimnost med filmom in njegovo publiko, intimnost, ki je že tako v naravi kinematografske predstave, potekajoče v zatemnjeni dvorani. Ta »zaupnost« pa je tudi tista vstopnica, ki jo tokrat film vrača gledalcu, saj z igranjem na karto intimnega odnosa, ki je tako značilno in odločilno za vsakršno obliko učinkovitega eskapizma, gledalca omamljujoče zvabi v svet zabave, v mehanizme proizvodnje spektakla in v rezultate njihovega dela, v spektakel. Tako se zdi, da glasbena komedija nič ne skriva, da ne želi zamolčati niti nasprotij in konfliktov, ki so zvezani z nastajanjem spektakla, niti načinov, kako organizira lastno spektakelsko obliko, tistih konstrukcijskih postopkov in metod, ki šele omogočajo filmski spektakel o spektaklu. Glasbena komedija kot žanr ne odslikuje spektakla v njegovi končni in sijajni zunanji podobi, pač pa v dobesednem in prenesenem pomenu besede sega »za oder«, slika tudi kompleksno in problematično zakulisje in mašinerijo, ki spektakel na ovinkast način proizvaja. Glasbena komedija je tako »samorefleksivna« in v »distanci« do tega, kar je v njej reprezentirano, kakor tudi do lastne reprezentacijske metode. Za klasične hollywoodske filme je značilna transparentna filmska govorica, »jezik«, ki je podrejen narativni logiki in motiviran v pogledih skritega pripovedovalca, v kameri kot objektivnem in neangažiranem opazovalcu ali pa subjektivnih pogledih protagonistov, ki so »psihološko« pogojeni. Izkupiček tovrstne filmske govorice je takšen, da daje vtis, kot da bi filmska govorica samoumevno in brez težav funkcionirala, kot da je zgolj proizvod obrtniške spretnosti, brez »napak« in »specifičnosti«, ki bi opozarjale na navzočnost avtorske instance. Da klasičen in še zlasti hollywoodski film učinkuje tako, je odločilno pripomogla t. i. »skrita montaža«, ki svoje delo zamegljuje s podrejanjem narativni logiki in psihološko utemeljeni realistični percepciji. Te značilnosti transparentne filmske govorice veljajo sicer za večino hollywoodskih filmov, toda v hollywoodski klasični zakladnici je veliko takih mojstrov, med katerimi prav gotovo zavzemajo posebno mesto Hitchcockovi »alkimistični« projekti, ki veliko bolj učinkovito spodjedajo in problematizirajo transparentnost filmskega »jezika« kot pa, vsaj na prvi pogled, direktni in razdiralni udarci klasične glasbene komedije. Glasbena komedija uporablja malone brechtovsko metodo, revolucionizira konvencionizirane tehnično-formalne prijeme (direktno naslavljanje filma na gledalca, soočanje pogleda protagonista s pogledom gledalca, ki filmsko realnost preluknja in jo izničuje ter s tem pripomore k slabšanju primarne identifikacije, identifikacije gledalca s svetom filmske fikcije, ki je pogoj za vzpostavitev kinematografske percepcije in izhodišče za sekundarno identifikacijo, identifikacijo gledalca s pozamiznimi liki; med prijemi ponovno omenimo še diegetiziranje gledalca). Zdi se, kot da je glasbena komedija opravila že vse tisto, kar je Jean-Luc Godard, čeprav veliko bolj premišljeno, izpeljal v začetku šestdesetih let. »Samorefleksivnost« glasbene komedije je revolucionarna le v tehničnem pogledu, saj je zanjo težko reči, da predstavlja žanrsko »zavest« oziroma »zavest filma, saj jo je narekovala ideologija v širšem pomenu besede, še manjša pa je ta

»samorefleksivnost« kritično naravnavanje do ideologije lastne govornice. V ideološki perspektivi je »brechtovstvo« glasbene komedije predvsem sredstvo za utrjevanje ideološke vpetosti žanra v določen zgodovinski kontekst, daleč pa je od tega, da bi bila instrumentarij (so le redke izjeme med glasbenimi komedijami) za radikalno rušenje kodov žanra in za kritično spodmikanje sistemov »vladajoče ideologije«. »Samorefleksivna« dimenzija filmskih kodov glasbene komedije gledalca mimogrede opozarja, da je vse, kar gleda, le fikcija, vendar ga s to »iskrenostjo« pravzaprav še veliko bolj učinkovito vara, saj ga z opozarjanjem na njegovo navzočo izključenost iz spektakla vabi, da to spregleda in sprejme njeno neposredno in galantno vabilo ter se udeleži spektakla, ki je narejen zanj in po njegovi meri. Ta spektakel največkrat propagira vrednote, kot so spontanost, pevsko-plesna senzibilnost in občutek skupnosti, vrednote, ki so v jedru sleherne eskapistične in utopistične želje po redu, harmoniji, sreči. Čeprav je za vso tridesetletno zgodovino klasične glasbene komedije težko postaviti skupni imenovalec kot zbir prej naštetih vrednot, saj marsikatera glasbena komedija »zavestno« ali pa prav s težnjo, da bi čimbolj zamaskirala razpoke, nasprotja in konflikte, ki izhajajo iz razrednih in spolnih razlik, iz partiarhalne kapitalistične ideologije, te razpoke »zavestno« »izpostavlja« oziroma jih s prepotenciranim maskiranjem demaskira, pa skorajda nespodbitno drži, da se celotna zgodovina vrti okrog njih, pa naj bo v te vrednote pogreznjena ali pa naj se skuša od njih distancirati.

Glasbena komedija je podobna strukturi mita, ki v svoji zunanji podobi maskira kontradikcije in razlike, ki so v realnem življenju težko rešljive in premostljive. V glasbeni komediji pa ni mitologizirana zgolj »poroka«, in to predvsem na podlagi kulturno-anthropološke določenosti, temveč so mitologizirane tudi prej naštete vrednote, spontanost, plesno-pevska senzibilnost, občutek skupnosti, ki je neločljivo povezana s sposobnostjo glasbene komedije, da integrira gledalca oziroma publiko v svoj »ljudski« koncept zabave. Mit o spontanosti je zgrajen na dveh prijemih, principih, na sijajni preciznosti in skalkuliranosti glasbene komedije, da skriva »realno« spektakelsko in filmsko tehnologijo, ki proizvaja zabavo, in da to zabavo, ki je del kulture, zaradi njene igrivosti in naturnosti proglasi za nekaj življenjskega. Tako skuša glasbena komedija s spontanostjo zakriti razlike med spektaklom (»umetnostjo«) in življenjem, med kulturo in naravo, razlike med dvema poloma, ki sicer drug drugega pogojujeta, ki pa ju ni mogoče izenačiti in identificirati enega v imenu drugega. Glasbena komedija je najbolj »idealna« hollywoodski žanr med drugim tudi zato, ker najbolj spretno skriva spektakelski tehnološki in proizvodni aparat, saj je v tem pogledu njena »samorefleksivnost« le tolikšna, kolikor je dopušča ideologija žanra, predvsem mit o integraciji in publiku, ki jo prav te dimenzije najbolj učinkovito in dosledno utrjujejo. Paradoks je namreč v tem, da je ravno najbolj tehnološko in proizvodno kompleksen hollywoodski žanr skušal dati največjo iluzijo o spontanosti in lahкотnosti. Ta iluzija je tudi tista, ki gledalca z direktnim nagovorom vabi k sodelovanju v spektaklu in ga prepričuje, da je delanje spektakla in zabave ter uživanje v spektaklu in zabavi neločljivo povezano z oblikovanjem para (z realno ali simbolično poroko) oziroma da je uspešnost v spektakelski zabavi odvisna od integracije posameznika v skupino. Mit o integraciji, »poročni« ali kolektivni, v katerega glasbena komedija s prej naštetimi prijemi neposredno vključuje tudi gledalca, ki ga iz opazovalca delajo celo za navideznega soustvarjalca, tako ponuja vizijo o ljubezni in kolektivnem duhu, ki je sprejemljiv za vse in izhaja neposredno iz ljudstva. Glasbena komedija kot oblika masovne kulture, ki jo je proizvedla majhna in elitna skupina umetnikov in tehnikov s pomočjo zelo kompleksnega tehnološkega in proizvodnega sistema, tako vara svojo publiko, saj ji ponuja lažno predstavo, češ da gre za obliko kulture, ki jo je proizvedla in konzumirala ena in ista integrirana skupnost. Glasbena komedija se hoče tako predstaviti publiku kot varianta ljudske umetnosti. Mit o integraciji je povezan tudi z mitom o publiku, ki daje gledalcu občutek participacije v spektaklu, in to še s posebnimi poudarki, ki jih vnaša neposredno nagovarjanje, soočanje protagonistovega pogleda z gledalčevim, predvsem pa z vpeljevanjem publike v samo diegetsko realnost filma.

Vendar pa glasbena komedija ne bi bila glasbena komedija, se pravi »brechtovski« in »samorefleksiven« hollywoodski žanr, če ne bi mita o zabavi, izgrajenega na spontanosti, integraciji in publiku, tudi na videz problematizirala. Mit o zabavi je namreč ustoličen tako, da najprej sam sebe demistificira, da bi se šele zares in na pravi način remitiziral. Demistifikacija poteka z razkrivanjem zakulisja spektakelskega mehanizma in z zavračanjem ter detronizacijo slabih predstav, to pa so predstave, ki niso spontane, ki nimajo v sebi integracijskih postulatov in ki pozabljajo na publiko, ker se grede »visoko« umetnost ali pa ne zadovoljujejo njenih temeljnih potreb in želja. Glasbena komedija tako zahteva valorizacijo zabave, saj bi destrukcija te »aure« in redukcija te iluzije pomenili tudi konec mita o zabavi, s tem pa tudi konec glasbene komedije. Konec, ki je sicer zajel klasično glasbeno komedijo v začetku sedemdesetih let, ki pa ni pomenil tudi konca mita o zabavi, ki se je v spremenjenih oblikah preselil v druge filmske žanre, predvsem pa zavzel privilegirano mesto na televiziji in v video produkciji, konec, ki je povezan tudi s spremembami v socialni funkciji filma.

In če sklenemo z besedami Jane Feuer⁴, je bila »samorefleksivnost« kot kritična kategorija povezana s filmi, kot so Godardovi projekti, saj je opozarjala in se kritično spraševala o kodih, ki konstituirajo filmsko označevalno prakso. »Samorefleksivnost« je tudi pojem, ki ni zvezan zgolj z estetskimi filmi, temveč tudi s politično radikalnimi, s filmi, ki ne »napadajo« zgolj narativnih modelov klasičnega in predvsem hollywoodskega filma, temveč problematizirajo tudi njihove večinoma »slepilne« ideološke učinke. Glasbena komedija pa uporablja »samoreflek-

sivnost« z drugačnim ciljem, z namenom, da bi utrdila ne zgolj svojo reprezentacijsko prakso, temveč tudi reprezentirano podkrepila svoje označevalne verige. In tako pride do obrata v trditvi, ki je postavljala enačaj med radikalno tehniko in politično revolucionarnostjo, saj glasbena komedija prepričljivo dokazuje, da je mogoč tudi sijajen spoj med radikalno tehniko in »konservativno« ideologijo.

S spisom o glasbeni komediji smo hoteli pokazati oziroma nakazati nekatere problematične točke žanra, ki mu velikokrat pravimo kar »musical«. Vodila nas je želja, da bi demaskirali nekaj tipičnih potez, s čimer pa ga nismo hoteli apriorno »ideološko« diskvalificirati, pa čeprav smo se naslonili na ostre in nespodbitne ugotovitve Jane Feuer. Klasična glasbena komedija nosi v sebi številne fascinantne razsežnosti, od plesne spretnosti, »gagovske« logike, »preluknjanih« tradicionalnih narativnih modelov . . . , pa do izjemnega filmskega stila, ki so in bodo pritegovale še tako politično izostrenega filmskega kritika.

Silvan Furlan

Opombe

¹ V ilustracijo navajamo nekaj historiografskih podatkov, ki so v obliki prirejenega prevoda prevzeti iz knjige *Lectures du film*, iz poglavja »Glasbena komedija«. Tega vira smo se skorajda dobesedno poslužili zato, ker avtor pričujočega spisa ni imel možnosti, da bi videl tolikšno število glasbenih komedij, da bi lahko sam sestavil kratko »zgodovinsko« kompilacijo.

Nemi film ni zanemarjal koreografije; prav nasprotno, lahko naštejemo številne filme, od *Annabelle's Butterfly Dance*, posnetega za Kinescope leta 1897, pa do plesnih filmov z Dorothy Mackail v letu 1926: *The Dancer of Paris* in *Lady Be Good*. Prvi zvočni film *Pevec jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) je posnet na »play-back«. Sinhronizacija slike in zvoka je omogočila filme s petjem in glasbo, ki so bili osnova za oblikovanje glasbene komedije. Ni pa slučaj, da je z produkcijo glasbenih komedij pričela prav proizvodna hiša Warner, ki je izdelala prve zvočne filme. Z zvokom in s scenskim aparatom Broadwaya, ki je zavzel del hollywoodskega filmskega prostora, so se izoblikovali reprezentacijski in narativni kodi, ki so leta 1929 omogočili nastop glasbene komedije kot žanra, in to s filmoma *Broadwayske melodije* (*Broadway Melody*) in *Movietone Follies of 1929* (Norčije zvočnega filma iz leta 1929). Stil »Ziegfeld Follies«, ki je neposredno izšel iz ameriških glasbenih zabavišč, je značilen tudi za prve glasbene komedije. Toda glasbena komedija se je povzpela in poletela šele z intervencijami Busbyja Berkeleyja. Leta 1930 je Sam Goldwyn angažiral koreografa Busbyja Berkeleyja, ki je debitiral s filmom *Whoopie!* Vendar pa je šele pri hiši Warner Busby Berkeley izdelal najbolj značilne koreografije za najbolj reprezentativne glasbene komedije tridesetih let, ki sta jih režirala Lloyd Bacon in Mervyn LeRoy in po letu 1935 tudi Busby Berkeley sam.

Naštejmo najpomembnejše glasbene komedije s temeljnim koreografskim prispevkom Busbyja Berkeleyja in z glavnima protagonistoma Dickom Powellom in Ruby Keelerjevo:

- 1933 – 42. ULICA (42nd Street, režija Lloyd Bacon)
- 1933 – ISKALKE ZLATA 1933 (Gold Diggers of 1933, režija Mervyn LeRoy)
- 1933 – FOOTLIGHT PARADE (Parada odrskih luči, režija Lloyd Bacon)
- 1933 – ROMAN SCANDALS (Rimski škandali, režija Frank Tuttle)
- 1935 – ISKALKE ZLATA 1935 (Gold Diggers of 1935, režija Busby Berkeley)
- 1936 – ISKALKE ZLATA 1937 (Gold Diggers of 1937, režija Lloyd Bacon)

Ob Busbeyu Berkeleyju pa predstavlja »pojem« predvojne glasbene komedije ime Fred Astaire. Ta igralec in plesalec je vnesel v žanr več intimnosti in osebnega stila. Med njegove pomembnejše filme tridesetih let, v katerih nastopa z Ginger Rogers kot partnerko, sodijo:

- 1934 – THE GAY DIVORCEE (Vesela ločenka, režija Marc Sandrich)
- 1935 – TOP HAT (Cilinder, režija Marc Sandrich)
- 1936 – SWING TIME (Čas swinga, režija George Stevens)
- 1939 – THE STORY OF VERNON AND IRENE CASTLE (Zgodba o Vernonu in Ireni Castle, režija H. C. Potter)

V začetku štiridesetih let se oblikuje nov stil glasbene komedije, ki je tokrat vezan na proizvodno hišo Metro Goldwyn Mayer (M.G.M.). Berkeley zapusti hišo Warner in se leta 1939 preseli k M.G.M., kjer z njim debitirata Judy Garland in Gene Kelly. Prav gotovo pa je, da je do obnove glasbene komedije prišlo predvsem po zaslugi producenta Arthurja Freeda. Pod njegovim vodstvom so namreč pri M.G.M. nastali filmi, ki so jih zrežirali Vincente Minnelli, Stanley Donen in Gene Kelly ter Charles Walters. Poudariti pa je treba tudi vlogo scenaristov v filmih prej omenjenih režiserjev, predvsem Betty Comden in Adolpha Greena, ki so vnesli nove koncepte v vsebino glasbenih komedij štiridesetih let.

Poskušajmo napraviti razpredelnico najpomembnejših glasbenih komedij štiridesetih in petdesetih let, in to glede na režiserje, ki jim tudi v primeru najbolj kolektivnega žanra še vedno moramo dati najvidnejše mesto:

Režije Vincenta Minnellija:

- 1942 – HIŠICA NA NEBU (Cabin in the Sky)
- 1944 – MEET ME IN ST. LOUIS (Srečajva se v St. Louisu)
- 1946 – BROADWAYSKE MELODIJE (Ziegfeld Follies), s Fredom Astairom, Lucille Ball in Judy Garland
- 1946 – JOLANDA IN TAT (Yolande and the Thief), s Fredom Astairom
- 1948 – PIRAT (The Pirate), z Geneom Kellyjem in Judy Garland
- 1951 – AMERIKANEC V PARIZU (An American in Paris), z Geneom Kellyjem, Leslie Caron in Oscarjem Levantom
- 1953 – VSI NA ODER (The Band Wagon), s Fredom Astairom in Cyd Charisse
- 1954 – BRIGADOON, z Geneom Kellyjem in Cyd Charisse
- 1958 – GIGI, z Leslie Caron in Mauriceom Chevalierom
- 1960 – OD ZVONCA DO ZVONCA (Bells are Ringing), z Judy Garland

Režije Stanleya Donena (s ko-režijo Genea Kellyja, ko je slednji tudi protagonist)

- 1949 – V MESTO (On the Town), s Frankom Sinatrom in Geneom Kellyjem
- 1951 – ROYAL WEDDING (Kraljevska poroka), s Fredom Astairom in Jane Powell
- 1952 – POJMO V DEŽJU (Singing in the Rain), z Geneom Kellyjem in Debbie Reynolds
- 1954 – SEDEM NEVEST ZA SEDEM BRATOV (Seven Brides for Seven Brothers), z Jane Powell in Howardom Keelom
- 1955 – VEDNO JE LEPO VREME (It's Always Fair Weather), z Geneom Kellyjem
- 1957 – THE PAJAMA GAME (Igra s pižamo), z Doris Day in Johnom Raittom

Režije Charlesa Waltersa:

- 1947 – GOOD NEWS (Dobre novice), z June Allyson in Petrom Lawfordom
- 1948 – EASTER PARADE (Velikonočni sprehod), z Judy Garland in Fredom Astairom
- 1948 – THE BARKLEYS OF BROADWAY (Barkleyevi iz Broadwaya), s Fredom Astairom in Ginger Rogers
- 1952 – THE BELLE OF NEW YORK (Lepotica New Yorka), s Fredom Astairom in Vero Ellen
- 1955 – THE GLASS SLIPPER (Steklena copata), z Leslie Caron

K filmom zgoraj naštetih avtorjev, ki so skorajda cel svoj opus posvetili glasbeni komediji, pa je nujno prišteti tudi še nekatere glasbene komedije, mojstrovine tega žanra, ki pa so jih realizirali režiserji, ki se v petdesetih letih niso ekskluzivno ukvarjali z glasbeno komedijo:

MOJA SESTRA EVELINA (*My Sister Eileen*, 1955), režiserja Richarda Quinea
 MOŠKI IMAJO RAJŠI PLAVOLASKE (*Gentlemen prefer Blondes*, 1953) režiserja Howarda Hawksa
 RODILA SE JE ZVEZDA (*A Star is Born*, 1954) in DĚKLETA (*The Girls*, 1957), režiserja Georgea Cukora.

Toda ti filmi že predstavljajo zaton filmske strukture, ki ji pravimo klasične glasbene komedije. Le-ta, neglede na nekatere kasnejše poskuse, ni dočakala sedemdesetih let. Žanr je bil namreč preveč vezan na določeno obliko dela v filmskih studijih, kakor tudi na določene želje in potrebe publike, ki jih je v času najbolj primerni obliki spektakla realizirala prav glasbena komedija. Ko sta prenehala delovati ta dva temeljna pogoja, tudi ni bilo več razloga, da bi še naprej obstajala klasična hollywoodska glasbena komedija, tako v ekonomskem, estetskem kot tudi ideološkem pogledu.

² Med aplikacijami psihoanalitskega pristopa glasbeni komediji omenimo izjemno študijo Denisa Gilesa. »Show-making«, objavljeno v reviji *Movie*, no. 24, Spring 1977.

³ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Union Générale d'Editions, 10/18, Paris, 1977.

⁴ Jane Feuer, »The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment«, *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 2, no. 3, August 1977. Zapišimo tudi — da nam ne bi kdo očital zatajevanja od drugih prevzetih »teze«, — da se je ta spis v zadnjem delu naslonil na pronicljive ugotovitve ameriške filmske teoretičarke Jane Feuer.

Literatura

Genre: The Musical (zbornik), Edited by Rick Altman, Routledge & Kegan Paul, London, 1981.
 »C'era una volta il musical« (tematska številka), *Cinema e Cinema*, numero 22/23, gennaio-giugno 1980.
 Michel Marie, »Glasbena komedija«, v knjigi *Lectures du film*, Albatros, Paris, 1977.

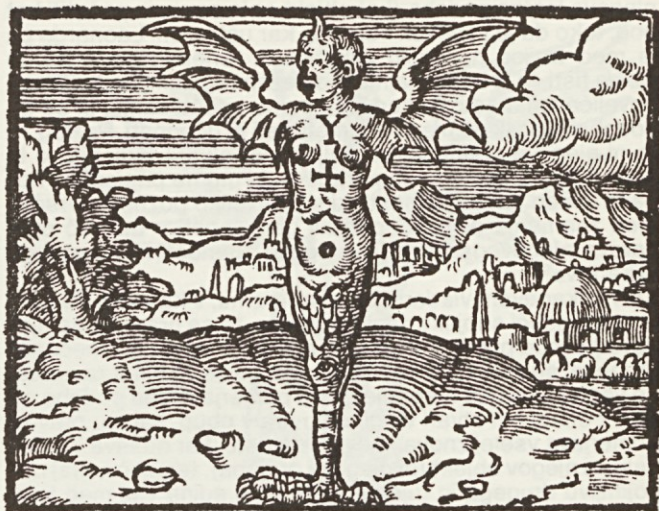
aplikacijah, bom dejal, prav toliko kakor vse umetnosti, ki gredo skoz roke pisateljev in izhajajo iz *disegna*, integralnega dela slikarstva; astrologija in druge znanosti gredo skoz ročno operacijo, potem ko so bile (čisto) mentalne, enako kakor slikarstvo, ki najprej biva v umetnikovem duhu, ne more pa se izvršiti brez ročne operacije⁹⁰.«

Matematika ima zato za Leonarda docela drugačen pomen kakor za Ficina in somišljenike: »Nobeno človeško raziskovanje ne more pretendirati, da bi bilo resnična znanost, če ne poteka skoz matematično dokazovanje, če pa ti meniš, da znanosti, ki izvirajo in se končajo zgolj v duhu, vsebujejo resnico, s tem ni mogoče soglašati zaradi številnih razlogov, zlasti pa, ker v njihovem mentalnem diskurzu ni izkušnje, zunaj katere ni gotovosti⁹¹.« Matematika navzlic nujni povezavi z izkušnjo ohrani vsaj del vloge, ki jo ima »število« – ne sicer kot pravilo vseh pravil kozmičnih metamorfoz, zato pa kot pravilo distance, ki omogoča duhovno interpretacijo: »Ti, ki bi rad spoznaval stvar, nobene zasluge ne boš pridobil, če jih boš spoznal po običajni poti, ki jo ponuja narava, pozabavaj se in odkrij njihov smisel, kakršnega zarisuje tvoj duh⁹².« Najti smisel pa pomeni najti vzrok. Tukaj je Leonardov odločilni odmik od »modernega« empirizma: če je izkušnja garant gotovosti, zanesljivosti sodbe, pa je vzrok garant resničnosti, ki je višja oblika spoznanja kakor gotovost: »V naravi ni učinka brez vzroka; če poznaš vzrok, ne potrebuješ izkušnje⁹³.«

Leonardov bog je potemtakem zunaj konceptualne operacije – kot prvi vzrok, ki ga je mogoče zaznati prek izkušnje, ki je njegov zadnji učinek. To je tisti Vzrok, ki podeljuje naravo vzroka vsem vzrokom v kavzalnem nizu, in operacijo tega Vzroka je mogoče slediti na vseh naravoslovnih področjih, s katerimi se je veliki Florentinec ukvarjal. A to je Aristotelov, ne pa Descartesov bog – ta ne povzroča, ampak označuje. To, kar v Leonardovih besedilih o slikarstvu – vse *scienze* pa se nekako nanašajo nanj – in o naravni mehaniki nadomešča in napoveduje konstitucijo kartezijanskega boga (»deseksualiziranje« teoretskega diskurza), je svetloba, ki omogoča človekovo (slikarjevo) resnično vednost o redu stvari. A ne svetloba kot vzrok stvari, temveč kot tisto, v čemer postanejo stvari vidne: kot označevalec. Ta svetlobna vednost naredi umetnika za demiurga in hkrati za iluzionista (za subjekta, ki domnevno ve, in za sleparja) prav zato, ker se mora zanesti na ogledalo, na sredstvo, s katerim naj bi kontroliral realnost.

Svetloba se – navzlic antični in krščanski mitološki prtljaji – prikazuje kot nevtralen »medij«, v katerem se stvari po svoji naravi diferencirajo, a hkrati z njimi se »diferencira« tudi pogled. Zato je konec koncev slikarjeva umetnost – kadar teče skoz slikarjevo roko – varianta retorike, ne pa znanost v današnjem pomenu besede: je sinkrezija, skrupulacelo, katerega elementi so sposojeni od vsepovsod in urejeni v prepričljivo kompozicijo, katere eksistenco omogoča svetloba, resničnost pa zagotavlja mentalni *disegno*. Svetloba s svojo nujno intervencijo, a z varljivo naravo – saj se z njeno količino ali močjo spreminja videz oddaljenosti in velikosti stvari – pomeni nekaj podobnega kakor »število«. Zato morata slikar in traktatist poznati pravila teh sprememb – a to so pravila optike, ne pa videnja – če hočeta, da se bo *disegno interno* kdaj uresničil v prepričljivi podobi.

Na tej ravni bi lahko slikarstvo razglasili za vednost, ki je hkrati *savoir faire* in *theoria* – znanost kontemplacije. Zato slikar tukaj ni »mag« ali *Divino*, ni domnevno vedoči subjekt, temveč (vsaj v pogledu nase) »zgolj« observator, teoretik; pozicija subjekta se spremeni, ko domnevo o svoji vednosti podtakne drugim kot njihovo prepričanje: ko, denimo, v naključnem madežu na steni prepozna kompozicijo *costruzione legitima*⁹⁴ in pri tem uporabi svojo imaginacijo, pred-formo, ki ji v XV. in XVI. stoletju pravijo *disegno interno*, ali ko naslika prepričljivo kompozicijo. O tem navsezadnje pripovedujejo Leonardove anekdote o prevaranem gledalcu. Za slikarja ni označevalec ta varljiva kompozicija, temveč tisto, kar bi lahko imenovali pogoj možnosti zanjo: stvari, kakor jih vidi v ogledalu. A ta vizija v ogledalu – enako kakor slikarjeva imaginarna projekcija v liso na steni – ni nič drugega kakor odlog realnosti, rezerva, v kateri se drugi izrine iz konstitucije subjekta v konstitucijo realnega, ogledalo pa je tu, da zakoliči to distanco. Svetloba v vincijski konceptiji



Emblem, ki ga je uporabljal Menestrier in predstavlja slabo politiko. L'art des emblemes, Paris, 1684

umetnosti ni tako razspoljena kakor kartezijanski bog in bog znanstvenikov: zato lahko Drugi v renesančni in postrenesnančni umetnosti intervenira kot kastracijska figura.

Nemara ne bo odveč še en neoplatonističen zgled. Antal ugotavlja povezavo med podobo Pana, ki je v Firenzi na koncu XV. stoletja zelo pogosta »alegorija«, s protomonarhično reprezentacijo – se pravi, z reprezentacijo Medicejcev⁹⁵. Ta povezava pa ni preprosta aluzija, kakršna bi bila, denimo: »Medicejci so taki kakor Pan« ali »Pan je podoba medicejskega početja«, temveč je prava retorična mojstrovina, ki deluje kot *impresa*⁹⁶: (1) Pan nastopa v povezavi s Saturnom kot figura bukolike kontemplacije; (2) prek veselja – kozmosa – aludira na Cosima de' Medici in hkrati na florentinskega mestnega patrona sv. Kozma, tako da je bilo praznovanje sv. Kozma in Damijana hkrati še čaščenje kozmičnega Pana in Medicejca. *Pan Saturnius* je hkrati še zavetnik kmetov, kakor je Cosimo njihov *protector*. Ta protomonarhična apologija je nemara prva »vsebinska« novoveške bukolike: hvalnica vladarja, ki je vsa izdelana kot rebus, ki eksploatira vse velike postopke retoričnega dokazovanja: do podobnosti, do vzpostavljanja ekvivalence v primerjavi s tretjim členom in dokazovanja *a contrario* (denimo, s socialno političnim nasprotjem med pohlevnim in spokojnim podeželjem, primernim za kontemplacijo narave, in racionalnim, a samovoljnim in nepredvidljivim mestom, katerega »zavetnik je Phoebus Apollon).

Pan je tema florentinskega neoplatonističnega slikarstva; denimo, Signorellijev *Il Triomfo di Pan*, ki je bil po Vasariju narejen prav za Lorenza Magnifica (uničen 1945 v Berlinu), je zvezan s problemom kozmične reprezentacije te pol vladarske in pol humanistične osebnosti. Pan je tako na eni strani gospodar žive narave – vsega, kar umira in se rojeva – na drugi strani pa evokacija človeške ljubezni, katere korolarij je žalost, obup in melanholija – tako navsezadnje razloži vlogo Pana sam Lorenzo v svojih pesmih⁹⁷.

Pan Saturnius se tako znajde v vlogi povezovalnega člana med Minervo – Modrostjo in Venero – Ljubezni, ki sta obe »božanstvi« Medicejcev, hkrati pa neogibni sestavini neoplatonistične duše: *Scientia* in *Voluptas*.

Kar nas zdajle zanima, se suče okrog (alegorične ali simbolne) podobe vladarja-filozofa, ki ni portret *maiestatis* kakor v času absolutistične monarhije⁹⁸, kjer je ta simbolizem odpravljen z masko vladarjeve osebe, temveč je konstitucija ideološkega mesta, kjer se križata pošast in domnevno vedoči subjekt: kastrativen »simbol« *par excellence*.

Dokler slikar deluje kot stroj za transponiranje realnosti (dokler posnema naravo), je njegov pogled objektiviziran, objekt pa le element označevalne mreže, ki jo prek njega formalizira (figurira). A renesančni slikar na koncu XV. stoletja se ima še za Demiurga, za Ustvarjalca, in dokler živi v tem prepričanju (malone bi rekli: utvari), dokler povsod in v vsem vidi in prepozna le učinke svojih ustvarjalnih dejanj, živi pravzaprav v zaprti strukturi, v kateri mu pogled pripada kot

njegova lastna podoba (kot objekt a) in se mora počutiti kot bog, tako da je vzdevek »divino« kar ustrezen. Leonardo pa je med trojico največjih slikarjev iz renesančnega *fin de siècle* tisti, ki je bil še najmanj deležen tega ambivalentnega poveljevanja navzlic nedvoumnemu spoštovanju, ki so ga sodobniki gojili do njegove umetnosti in učenosti. Razlog za to ni njegova pomanjkljiva priljudnost ali stil življenja, ki bi sodil k zakrknjenemu samotarju – viri mu ne pripisujejo nobene izmed teh značilnosti, ki so jih veliko pozneje uvrščali med znamenja diabolčnosti ali genialnosti – temveč prav narava njegovega početja: njegove znanosti in njegovega slikarstva⁹⁹.

Ko v slikarjevem vladarskem narcisizmu, v katerem se sam ima za vedoči subjekt, zazija razpoka, to se pravi, ko se njegova povsod pričujoča podoba sprevrže v podobo (nečesa) drugega, se vsaj spozna za sleparja, če se že nima za norca. To vselej navzoče tveganje ga ob primerjavi med podobo na sliki z odsevom stvari v ogledalu tira v obup, saj mu prav ta primerjava vselej znova »pove«, da tisto, kar odseva v ogledalu, ni njegov objekt (ni njegova podoba), temveč nekaj nepojmljivo drugega in tujega, tako da je edina vez med tem, kar odseva, kar se zrcali, in tem, kar je upodobljeno na sliki, navidezna realnost v ogledalu. Pogled, ki ga njegovo oko ujame – nemara bi bilo bolje reči: ki njegovo oko ujame – kot pogled na tujo stvar v ogledalu, na stvar, ki njega ravnodušno označuje za svojega gledalca ter jo je zato mogoče gledati le v ogledalu – kakor Meduzin odsev v Perzejevem bronastem ščitu – ni njegov pogled. Slikar je tedaj »razočaran« v obeh pomenih te besede: njegova slika ni niti tako resnična kakor podoba v ogledalu; zgine *fascinum*, ki ga je čutil okrog svoje osebe. Božanski subjekt se – vsaj zase – razkrije kot slepar, takoj ko se pokaže, da njegova vednost ni resnična, ker je med njo in realnostjo napremostljiva razlika, ki je ne more odpraviti nobena še tako umetelna interiorizacija. Slikar se mora počutiti kot norec: sam se je ujel v past, ki jo je nastavil drugim. Zaupal je svojemu pogledu, a ta pogled se mu zdaj vrača – a nemara se niti ne vrača ravno njemu – kot pogled monstuma, kakršen je živa stvar. Pripreti mora oko, saj se za njegovo podobo, za njegov objekt izkaže, da je »zgolj slika«, reprezentacija odsotnosti (*in effigie*) tistega drugega, kar je mogoče uzreti le kot zrcaljenje ali kot projekcijo na zaslonu. A to se dogaja (drugim) slikarjem, Leonardo s pomočjo svetlobe tematizira to norost.

V.

Gombrich meni, da je prav pigmalionska želja, zaprečena v slikarstvu, povzročila, da je Leonardo venomer odlašal z dokončanjem slik in da je na stara leta praktično prenehal slikati – po pričevanjih ga je »zapuščalo potrpljenje« – in se ves posvetil matematiki in mehaniki, zlasti pa izdelovanju letelčnega bitja – mehaničnega ptiča, ki naj bi bil za Leonarda umeten pravi ptič.¹⁰⁰

Ta trditve se nam zdi nekoliko prenagljena, zlasti pri poznavalcu leonardovske problematike, kakršen je nedvomno Gombrich. Ne trdimo pa, da med Leonardovim obotavljanjem pri končevanju slik in njegovimi naravoslovnimi, se pravi, tudi mehaničnimi in matematičnimi študiji ni nikakršne povezave: temeljna povezava bi utegnila biti prav to, da je – tako kakor v retoriki – popolnost, celota, se pravi, konec dela, tudi v slikarstvu iluzorna. Leonardo ni zmožen Donatellovega naravnega izbruha ob intervenciji drugega objekta, narobe, podobno kakor kartezijanski traktatisti je iz nemožnosti konca skušal narediti načelo – ne tako kot sloviti Michelangelov *non finito*, ki je postal *maniera* in ki kastracijsko tesnobo subjekta odlaga v podobo pomanjkljivega objekta, pri katerem gre bržkone bolj za odpoved subjekta kakor za suvereno gesto božanskega umetnika – temveč konstitutivno načelo manka, inkorporirano v sleherno celoto: manko kot motivacija učenjakove želje. To pa je »moderna« utemeljitev znanstvenega diskurza. Namesto popolne vednosti, namesto spoznanja ali razodetja se leonardovsko slikarstvo skuša strukturirati kot diskurz, kot označevalna mreža, ki producira spoznavne učinke. Za kaj takega pa je slikarstvo kaj malo primerno, saj se slika – še zlasti slika, ki naj bi bila umetnina – vselej prezentira kot »svet zase«, kot celota, ne pa kot sekvenca diskurza, kakršen je znanstveni diskurz. Sliko je mogoče reproducirati, posnemati, nemara tudi ponoviti, ni je

pa mogoče nadaljevati. Tako bi Leonardovo »bežanje« v mehaniko lahko razložili kot konsekvenco njegovega slikarstva.

Vendar je tudi ta razlaga napačna ali vsaj dvomljiva, ker temelji na epistemologiji, ki je v Leonardovem času ni bilo. Da bi to pojasnili, moramo predočiti nekatere elemente ideološke konjunktore, v kateri je Leonardo deloval – deloval hkrati kot njen jetnik in kot agent njene transformacije.

»Interes« za mehaniko ni bil nikakršna Leonardova posebnost. Marsilio Ficino je, denimo, 1475. pisal o »nemškem tabernaklju« in ga opisal kot razčlenjen stroj, poln avtomatov, ki se mu je zdel analogija kozmične konstitucije. Sploh se je z renesanso začela moda »mehaničnih igrač«, se pravi, strojev za presenečanje ali čudežnih naprav (*miracle*). Ti avtomati so na eni strani gledališke ali iluzionistične naprave – denimo, iluzionistične *macchine* uličnega teatra in *nuvole* – na drugi pa *imago mundi*, kozmične makete in analogije narave – narava za neoplatoniste sama ni nič drugega kakor samodejen mehanizem, ki ga poganja skrivna moč. Med avtomate sodijo tudi hidravlične ure – kronometri, ki zaradi fonetične podobnosti s Kronom-Saturnom sodijo na njegovo področje kot stroji minevanja.¹⁰¹

Produkcija in občudovanje avtomatov sodi potemtakem k neoplatonistični vednosti, ki povezuje hermetične formule kozmosa (denimo: svet je božanska žival) z astrološko spekulacijo, glasbo in magijo. Neoplatonisti s to povezavo pojasnjujejo koherentnost naravnega reda in dogajanja v njej (časovnega toka; minevanje kot metamorfoza), zaradi česar je neoplatonistična narava hkrati matematičen sistem in popoln organizem. Njen izvir, zmožnost delovanja in smisel so v zvezi z Božanskim, a vsi zaznavni elementi (narava) so, preden se povežejo v Božjo intenco, ekspanzija »racionalne moči«: *anima mundi*.

Če je potemtakem Narava Božji avtomat, je mehanični avtomat njena imitacija ali re-kreacija¹⁰². V načelu je potemtakem vseeno, ali gre za našemljenega kuščarja iz Leonardove mladosti, ki ga omenja Vasari, interpretirata pa Freud, ali za mehaničnega ptiča iz poznih let: obakrat gre za podobo sveta, le da bi leteči stvor bil veliko popolnejša podoba in dokaz, da za konstitucijo sveta ni potreben hermetizem. Za Leonarda pravzaprav – v bistvu – ni razlike med slikarstvom in mehaniko.

Če je za Leonarda slikar »gospodar vseh gibov pri bitjih in vseh oblik pri stvareh«, če si lahko ustvari (in nato ima?) vse, kar si poželi, je tega zmožen zato, ker to tako ali tako v resnici ni mogoče, ker sodi v svet iluzije, zaslepljevanja. Referenčni prostor take izjave je prav nedosegljivost objekta – neeksistentnost realnega, ki je vselej že podoba, se pravi, ki gre vselej »skoz imaginarij«, preden nam je dano v videnje. Slikarstvo je zgolj mehanika te podobe, se pravi, rokodejstvo, umetnost, ki re-producira podobe. Umetnost projekcij ali umetnost projektiranja, katere produkt je vselej slepilo. V tem smislu gre za *imitazione della natura*, za reproduciranje realnega.

Zaslepljujoča narava (*fascinum*) podobe, ki se pokaže ob primerjavi slike s podobo v ogledalu (ne zato, ker bi ta druga podoba kazala resnico, temveč zgolj zato, ker je druga podoba, je osredotočena okrog manka, okrog odsotnosti (okrog »negativnega vpisa«) označevalca v sliki, ki jo s svojim bliščem zapolnjuje. Zato je mogoče reči, da je podoba označevalec, saj je tisto, kar implicira distanco (do) subjekta, zaradi česar je lahko subjekt označevalec za drugi subjekt. Ko Gombrich pravi: »Zahtevati, naj obesimo (kompozicijo) na steno tako, da jo lahko gledamo od koderkoli v prostoru, ne da bi zgubila katero izmed značilnosti iluzije, je v resnici nesmisel¹⁰³«, ima prav; vendar je ta nesmisel legitim. Pa ne zato, ker bi ta zahteva skrivala nekaj, kar spominja na staro Pigmalionovo željo – upanje, da je slika lahko še kaj drugega kakor odsev – majhen svet, ki obstaja sam zase, neodvisno od gledalčeve navzočnosti¹⁰⁴ – prav to, da je v zadnji instanci neodvisna od gledalčeve navzočnosti, natančneje, to, da je gledalec odvisen od slike – kako bi sicer bil gledalec – šele odpre problematiko objektno »relacije«, se pravi, lacanovsko problematiko pogleda – temveč zato, ker v tridelni topiki označevalčeve procedure (imaginarno, simbolno, označevalec) sodi v imaginarij.

Sele tedaj gre za načelno isto operacijo, če subjekt producira pikturalno ali mehanično podobo. Med Strojnikom

(Urarjem) in Sarlatanom je bržčas enako navidezna, vsekar pa komaj zarisana meja kakor med božanskim slikarjem in iluzionistom¹⁰⁵.

Ko Ficino govori o življenju Narave, pravzaprav skuša zamašiti to aporijo med božanskim delovanjem in človeškim prizadevanjem s samoumevnostjo imitacije in zrcalne podobe: med obema je proporcionalno razmerje – *divina proporzio*, če si lahko sposodimo naslov traktata Luca Pacioli – *symetria*. »Kaj je človeška umetnost? Neka določena narava, ki obdeluje snov od zunaj. Kaj je narava? Umetnost, ki ureja snov od znotraj, kakor da bi lesar tičal v lesu. V slehernem izmed področij, ki pripadajo posameznim elementom, so živa bitja, ki so iz tega elementa ter lahko rastejo in se gibljejo le s pomočjo elementa, katerega lastnosti nekako figurirajo in predstavljajo¹⁰⁶.«

Ker pa so štirje elementi »analogija« svetovne duše, je mehanični videz življenja narave hkrati s tem, da je podoba (se pravi, metamorfoza), tudi absolutna iluzija – če ni povezave ali če metamorfoza ni mogoča, je ta iluzija dediščina Lukrecije in epikurejcev, se pravi, krivih filozofov. »Kakor bi ljudje, ko bi videli, da se železo giblje, ne bi pa videli magneta, mislili, da ima železo svoje lastno gibanje, v resnici pa ga privlači magnet, prav tako verjamejo tisti, ki ne dojamejo duš sfer, da se telesca gibljejo sama od sebe. Vendar duh nobenega rokodelca (*artifex*) ne bi mogel tako dobro premikati njegovih udov ali njegovih strojev, kakor jih gibanje teh telesc v vesolju; nujno je, da teh telesc ne giblje in ne vodi zgolj inercija kakovosti, temveč narava rokodelca (*artificiosa natura*).« Ta telesca so razslojena po gostoti, ti sloji so elementi, vsak element pa ima svojo »umetnostno« dejavnost. Ta dejavnost je zagotovljena z dialektiko dveh načel – moškega in ženskega – ki sta dve plati istega elementa¹⁰⁷.

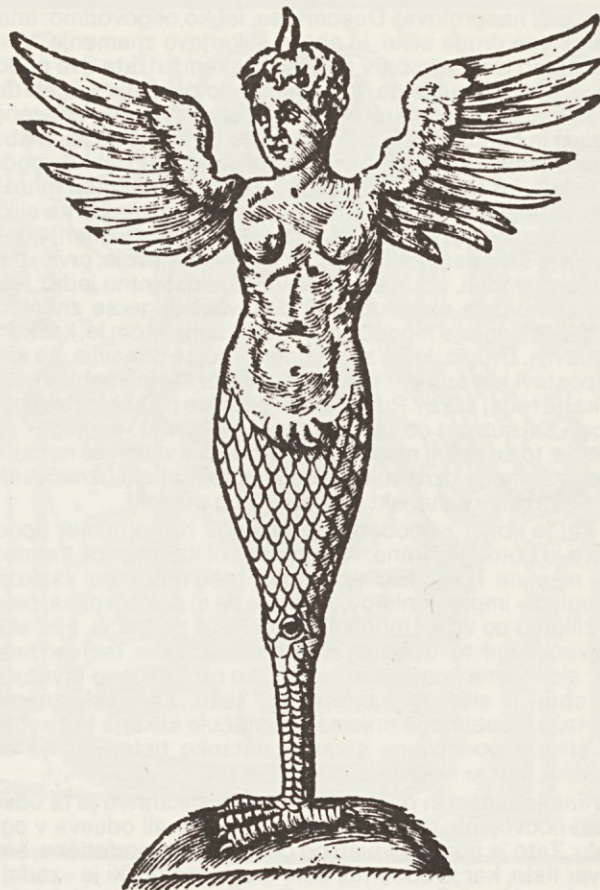
Ves ta metamorfotični *perpetuum mobile* je zgolj vizija, slepilo, kakor je treba razumeti aluzije izrazov *artifex*: umetnik, rokodelca, a tudi utemeljitelj, povzročitelj in slepar, prevejanec, in *artificiosa natura* – umetna, a tudi umetnostna in slepilna narava.

Skratka, Ficino s tem, da hoče vzpostaviti posredovalno mašinerijo med subjektom in Bogom, ki naj bi bila hkrati mehanična in organična (moška in ženska), geometrična in fluidna, skratka, ko stori vse, da bi opredelil neko realnost srečanja, se mu sicer ne zgodi, da bi pridelal infinitezimalno delitev, pač pa neskončno odsevanje, refleksijo *en abyme*, ki prav zato, ker se nikjer in zlasti nikoli ne ustavi, postavi subjekt v pozicijo histerika po lacanovski shemi diskurzov. Ficinovski diskurz, ki je prava parada prisilnih ponovitev, je dobesedno spekulacija. Glede tega je drugačen kakor Leonardov, ki omahuje med vsevednostjo in agnosticizmom.

VI.

Slika je potemtakem v določenem smislu avtomat: vselej reproducira, ponavlja podobo za svojega subjekta. Tako kakor stroj venomer ponavlja iste gibe: Lacan je Freudovo *Wiederholung* povezal z aristotelovskim avtomatom: kar je samodejno, je vselej nujno že repriza, je »prisilno-dejno«. To je »usoda«, *tyché*, o kateri Lacan pove, da je realno kot zgrešeno srečanje – ne pa aristotelovska usoda, ki je produkt naklepa¹⁰⁸. A v Leonardovem in pozneje v Descartesovem času je aristotelizem tiha podmena neoplatonske konstitucije veselja.

Kaj je torej srečanje? *Fatum* ali *Fortuna*? Kje lahko intervenira Prudentia kot subjektova (ali božja) *virtus*, moč in vrlina hkrati. Neoplatonistični optimizem priznava le dobro usodo (prisilnih) ponovitev, ne pa zle usode, zaradi katere dobi metamorfotična logika monstrozne razsežnosti. Dvojica, ki je še pri Albertiju perinentno nasprotje – *Fatum/Fortuna* – je za neoplatoniste brez smisla, saj je vse odvisno od samovzgoje subjekta, ki ga lahko ne glede na stan povzdigne v najvišje območje duše in mu s tem priskrbi blaženost. S tem da se v neoplatonizmu postavlja nasproti *Fortuni Prudentia*, to se pravi, nasproti naključju naravni dar modrosti, postane *Tyshé-Fortuna* iluzorno obvladljiva: subjekt s spekulacijo (kontemplacijo), se pravi, z neskončnim posredovanjem odsevom odlaga srečanje ad *Calendam Graecam*, v neko prihodnost, ki je vselej že preteklost. A vendarle se *Fatum* prikrade nazaj v podobi darežljive Narave.



Kompleksna pošast, ki naj bi se rodila 1512. J. Ruff, De conceptu et generatione hominis, Zürich, 1554

Ko podvoji *ars* na človeško in božjo umetnost in početverji *Naturo*, na katero se obe umetnosti vsaka na svoj način aplicirata – prva kot njeno obdelovanje, druga pa kot formativno načelo in gibalno – je pravzaprav odpravljena aristotelovska povezava med *techné* in *physis*. Chastel takole opredeljuje neoplatonistično naravo: narava je »kozmos« v mnogo-vrstnosti pojavov, dojeti je treba načelo koherence, »živo« enoto, ki zagotavlja kroženje energij od zvezd do mineralov kakor v orjaški igri ogledal¹⁰⁹, v kateri tako realnost kakor subjekt razpadeta na »simbole«.

Pojem izvirnosti, ki se danes v trivialni literaturi o umetnosti zdi kakor garant enkratnosti in specifičnosti umetnostnega, je v kartezijski, a tudi v predkartezijski konceptualizaciji podobe lahko bile le metafora za nujnost ponavljanja, kajti sleherna podoba je podoba nečesa. Pa čeprav subjektive ničevosti in odvrtnosti stvari: »Kakšna ničevost je slikarstvo,« pravi Pascal, »ki priteguje občudovanje zaradi podobnosti stvarim, katerih izvirnikov nikakor ne občudujemo¹¹⁰.«

Descartes pojasnjuje, v čem je človek ustvarjen po božji podobi, takole: podobni smo Bogu, kakor je slika podobna slikarju – po »značilnih umetnostih«, ki so neposnemljive za vse, razen za določenega slikarja – navaja Apela – ter so »kot nekakšno znamenje, ki ga je Apel odtisnil v vsa svoja dela, da bi jih razločil od del drugih avtorjev...«, saj »k bistvu podobe ne spada to, da je v vsem podobna stvari, katere podoba je, marveč zadošča, da ji je podobna v nečem«. Napočno bi bilo, če bi »rekli, da je torej Aleksander podoben sliki, slike pa so iz lesa in barv, ne pa iz mesa kot Aleksander¹¹¹.«

Za Descartesa je slika dvakrat podoba: podoba subjekta in podoba stvari. Cigava je potemtakem slika: Apelova ali Aleksandrova? To vprašanje dobro ponazarja naravo slike kot fantazma, kot zaslona, »ki zastira, kar je v funkciji ponavljanja vseskoz prvotno, določujoče« – kar Lacan imenuje *peu-de-réalité* – denimo prav to, da je slika »iz lesa in barv«¹¹². Kajti nazadnje prav to odloči, da slika ni Aleksander ali stvar, temveč podoba. Ta plat zadeve se zdi jasna: slika ni Aleksandrova enako, kakor je Apelova. A kako je Apelova?

Ne da bi nasprotovali Descartesu, lahko odgovorimo: enako kakor vse druge slike, ki nosijo slikarjevo znamenje. V sliki kot stvari iz lesa in barv se potemtakem križata dve podobi: prva, podoba subjekta, ki se nenehno ponavlja v vseh delih tega subjekta, in enkratna podoba stvari: na sliki se srečata *Fatum* in *Fortuna*, usoda in naključje. Izvirnost pa je na strani ponavljanja, usode, ne pa na strani stvari, ki jo lahko upodobijo kdorkoli. Le tako, da se podoba stvari znajde med množico slik, ki nosijo slikarjevo znamenje, se stvar znajde na slikarjevi ponavljajoči se podobi. Prav zaradi teh znamenj ponavljanja je slikar subjekt slike. To pa pomeni dvoje: prvič, tisto-malo-realnosti, slikarski material, je rezistentno jedro, je sama substanca subjektovega ponavljajočega se znamenja, in to znamenje je mogoče povezati s subjektom le, kolikor se ponavlja. Drugič, le če se znamenje nujno ponavlja, se slikar vzpostavi kot subjekt (podlaga, podložnik in vsebina) slike. A kaj je tedaj slika? Podoba subjekta, ne pa subjektova podoba – saj subjekt ne obstaja zunaj nje, zunaj »svojega« znamenja, to se pravi, ne obstaja, ne da bi bil vselej že nekaj, kar njega samega označuje. Slika je potemtakem označevalec, ki reprezentira subjekt za (vsak) drug subjekt.

In kaj je potlej z upodobljeno stvarjo? Kot predmet upodobitve je gotovo izbrana: Aleksander ni kdorsibodi, karsibodi pa niso ne holandski aranžmaji predmetov ne vsakdanji »pogledi« impresionistov. Ta izbira pa ni prostovoljna, četudi je slikarju po volji. Upodobljena stvar je področje, kjer slikar največ tvega: to ni pomen ali označenec slike, temveč nekaj, kar sicer nima pomena in kar s sliko ni označeno (kvečjemu narobe), v sliki pa nastopa kot tisto, kar prek znamenj (poteze, »osebne prijem«) označuje slikarja kot subjekta slike. Upodobljena stvar je natanko tisto, kar na sliki manjka, kar je dobesedno *in effigie*.

V renesansem in postrenesancnem slikarstvu je ta odsotnost podvojena, saj je podoba projekcije ali odseva v ogle dalu. Zato je podoba stvari po definiciji anamorfotična, saj je stvar tisto, kar je odsotno, tisto drugo realno, ki je »zadaj za mankom *Vorstellung*«, katere *Repräsentanz* je podoba, kolikor je podoba vselej sanjska podoba¹³. Podoba stvari nadomešča reprezentacijo ponavljalne prisile (*Wiederholungszwang*), s katero se subjekt konstituira kot to, kar je njegova definicija – kot travmatiziran subjekt, kot \$ v lacanovski algebi, ki vselej tiči v »nekem mučnem srečanju«.

Slika se ne konstituira kot podoba stvari zaradi kakšne socialne ali ideološke prisile (»evaluacije« predmeta) – ta prisila je zgolj *Vorstellung* inhibicije v Subjektu, tistega manka, zaradi katerega je subjekt subjekt le, kolikor reprezentira nekaj za drugi subjekt (kolikor je subjekt menjave, se pravi, subjekt diskurza ali slike) – temveč zato, ker edino kot podoba stvari zakrpa tesnobo zbujačo »kstrativno« odsotnost razmerja med subjektom in tistim drugim, se pravi, nemožnost, da bi označevalec karkoli posredoval.

Za ilustracijo bi utegnili biti primerna tale anekdota. Neka gospa, ki je obiskala Matissa v ateljeju, je razsodila: »Roka te ženske je zagotovo veliko predolga.« Slikar pa ni odvrnil »le čevljem sodi naj kopitar«, pač pa: »Motite se, gospa, tole ni ženska, ampak slika.« V Matissovih *Notes d'un peintre sur son dessin* je nemara še poučnejša različica te anekdote: »Nekomu, ki je rekel, da nisem videl žensk takih, kakršne sem upodobil, sem odvrnil: če bi tako srečal na ulici, bi od strahu pobegnil. Sicer pa ne ustvarjam ženske, sliko delam¹⁴.«

Mar Matisse ne pove zadosti nedvoumno, da slika ne označuje stvari in da je podoba stvari na sliki zato, da bi bila tesnoba, ki jo zbuja v subjektu ravnodušen pogled drugega – sam ta pogled – zaprt v podobo, se pravi, odsotna. Prav to odsotnost namreč reproducira ponavljanje slike kot umetniškega znamenja.

Groza, »Meduzin učinek«, je podmena avtomata tudi tedaj, ko gre za mehanično napravo, za stroj. Se več, ta učinek je velikokrat figuriran, upodobljen, se pravi, imaginarno reproduciran. V kartezijskih krogih ga jemljejo kot retorično figuro, za tako figuro pa so ga jemali že v XV. in XVI. stoletju – kot *miracula* ali *prodige*. To seveda nekaj pove o naravi retorične figure.

Nekoliko starejši Descartesov sodobnik, Salomon de Caus, frančiškan in učenjak, je videl kip, »velikega kiklopa, v čigar telesu je bilo zelo umetelno narejenih nekaj votlin¹⁵«, v Pra-

tolinu pri Firenzi na vrtu vile Francesca de' Medici iz 2. polovice XVI. stoletja. Baltrušaitis identificira tega orjaka in navaja še starejšo Montaignovo omembo, ki pravi, da gre za »velikana, katerega očesne odprtine so široke tri komolce – ostalo je proporcionalno veliko – iz njih pa se izliva zelo obilen studenec¹⁶«. Gre za Apenina Giana Bologne.

Salomon de Caus naredi načrt za podobnega kolosa: »Velika figura, ki jo lahko imenujemo hrib Tmolus – po zgodbi, ki jo pripoveduje Ovidij o razsodbi, ki jo je omenjeni Tmolus opravil med Apolonom in Midasom – in v njej naredimo votline, kakor bo povedano v prihodnjem Problemu«, kjer je »tudi risba druge rustične figure, ki naj upodobi Reko (kolos, ki napol leži na gori), v njenem telesu pa lahko naredimo nekaj votlin¹⁷«. Nato – v naslednjem Problemu – je risba take votline, »Orfejeve votline«, ki jo lahko naredimo v prejšnji figuri. Baltrušaitis komentira: »Kartezijski človek z antičnimi figurami, ki jih v njegovih nedrih oživlja hidravlični mehanizem, je tukaj popoln v vseh svojih prvinah¹⁸.«

Problem XXVII v Causovem traktatu razlaga delovanje stroja, s katerim bo upodobljen Neptun, »ki bo krožil okrog skale z nekaj drugimi figurami, ki bodo med kroženjem brizgale vodo¹⁹«.

Seveda ni naključje, da opis te pošastne figure najdemo pozneje pri Descartesu²⁰. Velikano telo, spremenjeno v goro, evocira mitsko Perzejevo, natančneje, Meduzino srečanje z Atlasom, srečanje, v katerem je pogled (na) mrtvega monstuma živega spremenil v goro, opisano kakor hortikulturna ureditev pratorinskega vrta. Ta metamorfoza, ki je mitska podoba uspelega srečanja – »neposrednega stika ali občejanja« – je pogoj za »kartezijskega človeka«.

Meduzin učinek – okameneti od groze, do konca otrpniti ob »mučnem srečanju« – je pri klasičnih kolosih »alegorija«, se pravi, retorična figura, a retorična figura ni nič drugega kakor formalizirana, obredna ponovitev nekega (možnega, imaginarnega ali realnega) mučnega srečanja ali ločitve. Klasični kolos je živ mrtvec in ta ne živa in ne mrtva figura je »kartezijski človek«, kakor nam pravi Baltrušaitis. Človek v *Traité de l'homme*²¹ ni nič drugega kakor avtomat, mrtvo kollesje in vzvodi, ki jih poganja tok duhov, enako kakor mehanični avtomat poganja tekoči element: »... še več, dihanje in druge take akcije, ki so zanj (za človeka) naravne in običajne in ki so odvisne od toka duhov (*cours des esprits*) – kakor gibanje ure ali mlina, ki je lahko zaradi navadnega vodnega toka kontinuirano²²«. Nato Descartes nadaljuje primerjavo z de Causovo votlino: »Zunanji objekti, ki zgolj s svojo navzočnostjo učinkujejo na čutilne organe in ki s tem povzročajo, da se (človek) giblje na več različnih načinov, kakor so disponirani deli možganov, so kakor tujci, ki, vstopivši v katero izmed teh votlin z vodnjakom, sami, ne da bi pomislili, povzročijo gibanja, ki se dogajajo v njihovi navzočnosti; vanje namreč lahko vstopijo le tako, da stopijo na določene kvadrate, ki so razvrščeni tako, da se, denimo, tedaj ko se približujejo Diani v kopeli, boginja skrije v trsje, če pa hočejo povrh tega še za njo, povzročijo, da se proti njim napoti Neptun, ki jim bo grozil s trizobom, če pa gredo po drugi poti, povzročijo, da se prikaže kakšna morska pošast, ki jim bo brizgnila vodo v obraz, ali podobne reči, kakor se je zazdelo inženirjem, ki so jih naredili²³.«

Descartesova analogija med človekom in strojem je zelo podobna: »res lahko primerjamo živce stroja (tj. človeka), ki sem ga pravkar opisal, s cevmi stroja v teh vodnjakih; njegove mišice in kite z različnimi gonili (*engins*) in vzmetmi, ki rabijo za gibanje; oživljajoče duhove (*esprits animaux*), katerih vir je srce, z vodo, ki jih (stroje) giblje, vdolbine možganov pa so spravišča²⁴«. Zaradi te podobnosti je treba človeško telo obravnavati »kot stroj«, ki je, kar zadeva sestavine, bolj potraten in bolj razčlenjen kakor izdelki »človeške marljivosti«²⁵.

Drugi učenjaki Descartesovega kroga (minoritskega kroga), ki se niso ukvarjali z mehaniko, temveč z optiko in dioptriko, prav tako niso mogli mimo avtomatov, četudi jih niso načrtovali. Evocirali so antična in srednjeveška mehanična čudesa: Dedalove avtomate, govorečo bronasto glavo Alberta Velikega itn. po Corneliju Agrippi. Ta repertoar, ki tako kakor *forces mouvantes*, se pravi, štirje elementi pri Salomonu de Causu, spreminja po neoplatonističnem izročilu avtomat v demonstracijo kozmologije, je, denimo, v predgovoru k latinski izdaji *Traktata o človeku* napisal Florent Schuyt²⁶.

To, kar smo v tem spisu imenovali »Meduzin učinek«, seveda ne pretendira na to, da bi bilo teoretski koncept. Gre za ime, ki naj bi zaradi mitološke konotacije bolje ilustriralo tisto, okrog česar se kartezijanski diskurz o človeku-stroju nenehno suče, ne da bi to kdaj povedal: da je gibanje (življenje) v ta stroj vneseno od zunaj, četudi je vse, kar potrebuje, že v njem.

Predpostavka živega bitja je mrtva naprava (cevi, napeljave, kolesja, vzvodi, tudi gibalna moč), katere struktura je skrita ali, bolje, v kateri je življenje potencialno in ki se sproži, ko je izpolnjen neki določen pogoj: ko »zunani objekti zgolj s svojo navzočnostjo učinkujejo na čutilne organe«, kakor tujci v votlinah sprožijo hidravlične mehanizme.

Očitno ni dovolj, da je človek ustvarjen po božji podobi, marveč je potrebno še nekaj več: da se vzpostavi kot subjekt (kot živ človek), mora biti označen, interpretiran z zunanjim objektom, kateremu odtlej pripada kot subjekt, dokler označevalni objekt ne ugasne, enako kakor je stroj samodej le v navzočnosti tujca, ki s svojo navzočnostjo in akcijo poganja skrite naprave. Tukaj je smrt na prvem mestu – navsezadnje se vse življenje dogaja v okamnelem kadavru kolosa – je latentno življenje, dejavno življenje pa je punktualno, hipno in je ves svoj čas virtualna smrt. Življenje je interval med smrtjo in smrtjo, ta interval pa je »realnost kot srečanje«, v katerem subjekt najde in zgubi »svoj« označevalec.

Kartezijanski diskurz je na strani smrti, je anatomski diskurz, razčlenjevalen diskurz – to je njegova glavna sorodnost z Leonardovim – ne pa na strani ugodja. Je »*obsession du mécanisme calculé*«¹²⁷, je zato diskurz realnosti, katere presežek je življenje ali norost. Vsa prisilnost je že tu, še preden zunanji objekt sproži ponovitev travmatičnega prizora, kajti življenje (gibanje) je »presenečenje«, čudež, ki se dogaja v tujčevi navzočnosti. Ta ista »obsesija« obvladuje perspektivo in anatomijo.

Kakor se slika vzpostavi kot podoba ob gledalčevem pogledu in s tem gledalca naredi za svojega gledalca, »zunani objekt« sproži delovanje organizma, se pravi, povzroči, da se vzpostavi subjekt kot odsev bližnjega. In bržčas je nujno, da to »traja le nekaj časa«, pravzaprav le hip med dvema neskončnostma.

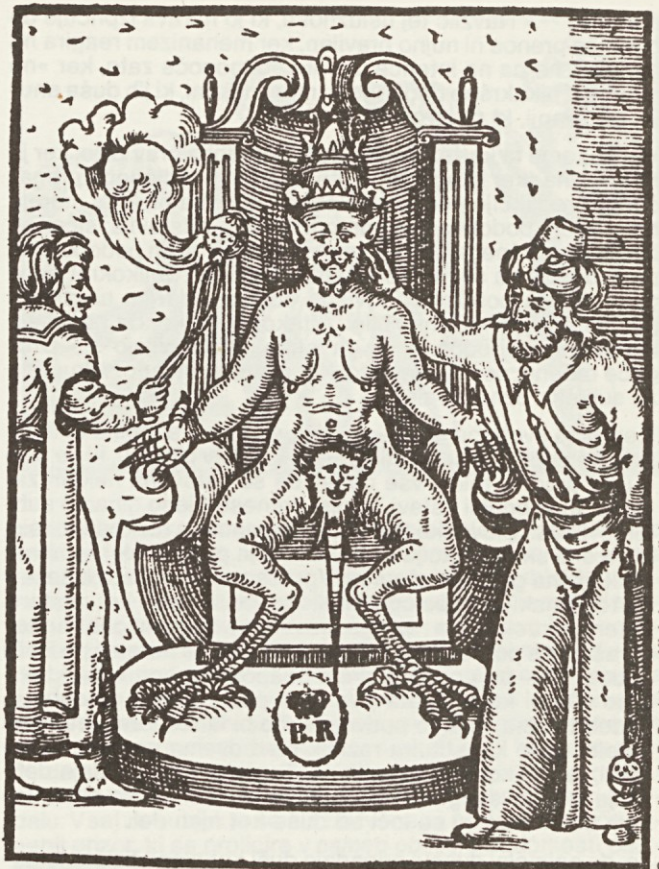
Pravzaprav je med »vizualnimi« vedami le dioptrika teorija vida¹²⁸; natančneje, je teorija videnja – vizije – kolikor je videnje stroj. Vid je za Descartesa zgled vseh čutov – je »najbolj univerzalen in najbolj plemenit« – in zato »ni dvoma, da so izumi, ki povečujejo njegovo moč, med kar najbolj koristnimi«¹²⁹. In kaj je ta vid?

Kartezijansko koncepcijo svetlobe bi lahko povzeli takole: svetloba je gibanje ali akcija v svetlobnem telesu (*corps lumineux*), ki se prenaša v naše oči s posredništvom presojnih teles (zraka, stekla, kristala, vode), »enako, kakor se gibanje ali odpor telesa, na katera naleti slepec, s posredovanjem palice prenaša v njegovo roko«¹³⁰.

Svetloba ne izvira iz »našega« organa, »navaden človek« ni zmožen svetlobne akcije, kakor so je »tisti, ki lahko vidijo v temni noči, denimo, mačke«, temveč »zaradi dejavnosti, ki prihaja iz predmetov«, iz teles, v katerih sicer – kakor nikjer v naravi – ni praznin, so pa pore, napolnjene »z zelo subtilno in zelo fluidno materijo, ki sega od zvezd do nas«. Ta materija ima hitrost in s to hitrostjo zadeva ob bolj ali manj presojna telesa, ki jo bodisi ustavijo, jo odbijajo ali jo prepuščajo. Telesa, ki jo ustavijo – »ki ji vzamejo moč« – so črna, tista pa, ki jo odbijajo ali prepuščajo, ji na več načinov spreminjajo pot in gibanje: lahko so bolj ali manj »gosta«, se pravi, prepuščata kakor zrak, tedaj jo lomijo; lahko so gladka, ukrivljena ali hrapava, vendar nepresojna: tedaj jo odbijajo; konstitucija presojnih in nepresojnih teles pa je lahko tudi taka, da se spremeni premočrtno gibanje svetlobne materije, v nihanje ali rotiranje: tako nastanejo barve.

Odbijanje – refleksija (katoptrika) in lomljenje – refrakcija (dioptrika) sta v kartezijanski optiki konceptualizaciji dveh možnih pozicij subjekta v skopičnem polju; obe sta teoriji posredovanja in obe sta interpretaciji pogleda.

Katoptrika je teorija optičnega stroja, ki je naraven stroj, »delo Narave«, a kakor številna dela narave jo lahko človek, ki pozna zakone svetlobe, smiselno re-producira in dosega sicer naravno legitimne, a čistejše učinke kakor Narava. Z uporabo ukrivljenih ali ravnih ogledal lahko spreminja podobo odsevanega objekta. Tak je postopek pri katoptričnih



Satanov čudež. P. Boissieu, *Histoires prodigieuses*, Paris, 1560

anamorfozah, ki pretehtano deformirano odsevalno podobo v ukrivljenih (cilindričnih, koničnih) ogledalih spremenijo v »običajno« ali »normalno« odsevno podobo, kakršno bi videli, če bi v ravnem ogledalu odsevala *costruzione legittima*.

Katoptrika pa je odvisna od dioptrike, in sicer v dveh pomenih: prvič, ker je njen del, saj zajema gibanje svetlobe zgolj v enem presojnem telesu; drugič pa, ker je dioptrika teorija videnja, zaradi katere je katoptrika sploh lahko relevantna. Kajti dioptrika je hkrati s tem, da je teorija vizije, še teorija organa vida. In pri tem se bomo nekoliko pomudili.

Oko je za Descartesa dioptrična naprava, stroj, ki deluje po zakonih svetlobe, hkrati pa je prenosni mehanizem, ki prenaša gibanje svetlobe v drugo materijo. Šele v tem stičišču se nauk o svetlobi – enako kakor nauk o strojih – razkrije kot nauk o mrtvem: »čuti namreč duša, ne pa telo,« saj »navsezadnje vemo, da vtisi, ki jih delajo predmeti v zunanjih udih, s posredovanjem živcev prispejo do duše v možganih«¹³¹. Ti živci, ob katere svetloba zadene v očesu, niso nič drugega kakor drug prenosni ali posredovalni mehanizem: napeljava, ki vodi v sedež duše in iz tega sedeža v vse, tudi najbolj »zunanje ude«. Sestava živcev je v kartezijanski anatomiji zelo zapletena: sestavljeni so iz razvejanih cevi, v katerih so po vsej dolžini drobne nitke in animalni duhovi, »ki so kakor zrak ali zelo rahel veter«. Šele ti duhovi, ki »prihajajo iz komor ali vdolbin v možganih« in ki »po teh ceveh tečejo v mišice«, so agensi duše, medtem ko je substanca v živčnem cevju prenašalka čutnih zaznav.

Z očesom – ki sodi med zunanje organe – se konča prenašanje čutnih podob, ki je mogoče tudi v umetni napravi, denimo, v *cameri obscuri*. Kajti to, kar duša »vidi«, ni optična projekcija na zadnji steni očesa, temveč podoba, sestavljena iz reduciranih sestavin ali značilnosti optične podobe. »Če tudi ta slika,« pravi Descartes, »ki tako pride v notranjost naše glave, še obdrži nekaj podobnosti s predmeti, iz katerih izhaja, ne smemo biti prepričani (...), da s pomočjo te podobnosti naredi, da jih čutimo, kakor da bi potemtakem imeli še druge oči v možganih, s katerimi bi jo lahko opazili; raje verjemimo, da je Narava gibanja, iz katerih je sestavljena, ki s tem, da učinkujejo na našo dušo, kolikor je združena z našim telesom, vzpostavlja, da bi duša lahko imela take

občutke¹³². «Navzlic tej uslužnosti, ki jo narava izpričuje do duše, ta prenos ni nujno pravilen, ker mehanizem reagira na impulze, ne pa na intence. Zmote so mogoče zato, ker »ne mora biti nikakršne podobnosti med idejami, ki jih duša snuje, in gibanji, ki povzročajo te ideje.«

Vsekakor je ta kartezijanska dušna podoba prav zato, ker je reduktivna (ker ni podobna), nadaljevanje optičnega prenašanja/produkcije podobe: »Nobene podobe ni, ki bi morala biti v vsem podobna predmetu, ki jih predstavlja: sicer ne bi bilo nikakršnega razločka med predmetom in podobo; pač pa je dovolj, da so podobne v malo stvareh; velikokrat pa je celo njihova popolnost odvisna od tega, da jim niso tako podobne, kakor bi lahko bile... tako da velikokrat ne smejo biti predmetu podobne, da ga lahko predstavljajo¹³³.« Drugače rečeno, podoba je tisto, kar zastopa stvar oz. drugega za subjekt: označevalec.

Ker pa je svetloba snov – najsi je še tako »subtilna in fluidna«, se pravi, navsezadnje stvar – je telo v gibanju, ki se srečuje z drugimi telesi vse dotlej, da se ustavi na nekem zaslonu, ki jo bodisi ustavi, bodisi prenese njeno gibanje subjektovi duši. Človeško telo je telo organov, je razkosano telo, ki ga drži skupaj akcija duše, ta akcija pa je vselej že hkrati reakcija na gibanje od zunaj. Vprašanje aktivnosti duše je v kartezijanski antropologiji implicitno zastavljeno kot misterij, katerega racionalna razlaga pravzaprav pomeni odstranitev vprašanja s področja eksplikacije: človek je narejen po Božji podobi¹³⁴ – po podobi *a priori* nespoznavnega »objekta«. Zato v duši koincidirata dve vrsti podob: božja podoba in podoba sveta, ki prvo podvojuje. To bi lahko formulirali tudi takole: dušo konstituira razmik med dvema podobama, se pravi, je, kolikor je, razcepljena. To pa je navsezadnje definicija lacanovskega subjekta. Animalni duhovi so potemtakem tisti ništrc, ki se loči od duše kot njen del.

To, da animalni duhovi pripadajo duši kot njena fizična emanacija – snov, ki veje po živčnih cevah – je nujno, saj sicer ne bi bilo mogoče razložiti življenja telesa-stroja. Navsezadnje gre – podobno kakor v neoplatonizmu – za prevajanje božje šifre – duše kot podobe – v delovanje stroja, ki je paradigma slehernega delovanja. Docela drugačen problem pa so živčne nitke, ki kot napeljava ali kot niti marionet vodijo v dušo, torej v nasprotni smeri, kakor se gibljejo animalni duhovi. Na eni strani niso preprosta inverzija animalnih duhov: res je sicer, da se z njimi vidne podobe z očesnega zaslona spreminjajo v šifre, ki jih duša dojema kot ideje – ta duša je očitno slepa ter je ilustrativni slepec s svojo čutečo palico zgolj nezavedna metafora duše – a zato še ni avtomatizma stimulus-odgovor; duša je lahko aktivna ne glede na občutja, še zlasti zato, ker so občutja – transformacija čutnih (vidnih) podob v idejno šifro – nezanesljiva, celo varljiva. Med idejo in zaznavo zunanjega reda ni nujne zveze, je le verjetnost, medtem ko je zveza, ki jo zagotavljajo animalni duhovi, veliko bolj stanovitna: »pogled je vselej določena igra svetlobe in nepresojnost¹³⁵.«

Oko – tista dioptrična naprava, ki je tako rekoč zadnja postaja svetlobnega toka, preden se njegovo gibanje (akcija) prenese v drugo substancio (živčne nitke), je pri »navadnem človeku« enosmeren prenosni mehanizem (*engrenage*), saj skozenj ni mogoče pretvoriti gibanja animalnih duhov nazaj v gibanje svetlobe. Bitja, ki to zmorejo, sodijo v teratologijo, ne pa v traktat o človeku.

V tem svetu ogledal, zaslonov in presojnih teles je potemtakem najpomembnejše gibalno disimetrija, neravnovesje, ki je razlog za tendence snovi, ki se v ustreznih okoliščinah pokažejo kot gibanje. Kartezijanska anatomija je hidravlična mehanika, a niti optika ni v zadnji instanci nič drugega kakor posebna hidravlika. Podoba, ki jo oko zazna, je kakor tujec – sam mehanična naprava – ki sproži delovanje hidravličnih avtomatov v umetelnih votlinah v kolosovem kamnitem truplu.

Ta anatomsko metafora je gola analogija Descartesove razlage vida: kakor je vid mogoče razložiti le prek slepčevske palice, tako je mogoče življenje razložiti le s pomočjo trupa, se pravi, telesa, ki mu do življenja manjka le malenkost: tujek, ki sproži njegove *forces mouvantes*. Paradoks te konstitucije življenja je ta, da je ta tujek vselej že podoba stvari, ne

pa stvar sama. Kakor je svetlobno telo (*corps lumineux*), denimo Sonce, navzoče le prek svoje prelomljene in nepopolne podobe – prek emanacije svetlobnih žarkov, ki se na poti do očesa lomijo skoz presojna telesa, se odbijajo od gladkih teles ali se projicirajo na ekran, da se nazadnje ustavijo na očesnem zaslonu kot nekaj povsem drugega, kot podoba, ki zastopa Sonce – tako je duša navzoča v delovanju telesa.

To je »negativna« navzočnost, navzočnost, s katero je nadomeščena neka odsotnost. Pogled, ki ga oko »meče« za objektom, je taka odsotnost, odsotnost, ki je nadomeščena z odsotnostjo (podobo) objekta. A tudi tukaj ni nikakršne simetrije: če je svetloba materija, ki skoz pore uhaja iz svetlobnega telesa, pa v pogledu ni materije, temveč čista odsotnost, manko. Ta manko je kartezijanski *appetitus animi*, ki ni drugi pol visoke ljubezni, kakor v neoplatonizmu, vsekakor pa ima neko zvezo z upodabljanjem Boga – a ne Boga platonistov, ki prekipeva od polnosti in katerega podoba je harmonija sfer, temveč kartezijanskega Boga, ki ni nič drugega, kakor povsod pričujejoče znamenje resnice¹³⁶. Z drugimi besedami bi lahko rekli takole: svetloba je kontinuirano gibanje, v katerem se metonimija spreminja v metaforo, pogled pa ni nadaljevanje emanacije duše, temveč je ločen od nje, čista negativnost, čista podoba brez »objekta« v določenem smislu negativen nameček, slep nameček emanacije duše.

Ta disimetrija med stvarjo (svetlobnim telesom) in subjektom (dušo, idejo), ki omogoča enosmeren tok svetlobe, v nasprotni smeri pa zgolj željo, negativnost pogleda, je kartezijanska teorija srečanja kot vselej že zgrešenega srečanja, se pravi, teorija realnosti. Ta *peu-de-réalité*, kar je svetloba, je tisto, kar prek podobe drugega, prek označevalca s smislom napolni subjektov pogled, tisto, kar objekt želje, željni pogled sprevrže v realno podobo. Tako se nazadnje izkaže, da je gombrichevska pigmalionska moč lastnost, ki jo je v kartezijanski konceptualizaciji vizije mogoče pripisati le bitjem, ki tekmujejo z Bogom, se pravi, bitjem, ki niso narejena po božji podobi, pač pa so realne podobe nekega drugega Bitja. To pa bi pomenilo za kartezijanstvo nevzdržno možnost, da obstaja več bogov in z njimi več resničnosti. Prav ta možnost je potlačeno kartezijanske teologije, v tekstih ali slikarstvu pa figurira le kot šala, rebus ali kot groteska¹³⁷. Ta nepodobna bitja so groteskna v dobesednem pomenu besede, prebivalci votlin, bitja teme, katerih pogled ni željan, se pravi, pasiven, temveč emanacija snovi, *Unheimliche*. Ta bitja, ki so hkrati nemogoča in izključena, četudi empirično obstajajo v obliki »iger narave«, monstrov, ali v obliki »iger razuma«, rebusov, alegorij itn., so podobe prepovedi in nemožnosti užitka za »navadnega človeka«; klasična teratologija je zbirka teh ambivalentnih podob.

Groteska je v zvezi z melanholijo in smrtjo, a ne kot življenje mehanizma, ki ga oživlja duša, temveč kot življenje tistega, kar je duša zapustila ali pa preprosto nima duše: izraz izvira iz renesančnih izkopavanj v Neronovi *Domi Aureii* na Eskvilinu, groteskno pomeni jamsko, votlinsko, htonično, torej pokopano, tuje, kar ne pripada Naravi; v XVI. stoletju so groteske že »*peintures fantasques*«¹³⁸, ta opredelitev, ki naj bi otlopila ostrino razlike, pa pravzaprav evocira monstroznost želje, kakršna se reprezentira v sanjah; obstaja pa še izraz *grotesquer*, ki pomeni *tracer capricieusement* (kapriciozno risati)¹³⁹, kar je mogoče povezati s freudovsko razlago rebusa¹⁴⁰. Monstrum je zato, ker premerja nemogočo razdaljo, nevaren in šele nato smešen. Ustvarjanje pošasti je tista oblika norosti, ki jo je klasična doba zagrizeno izključevala iz svojega »zaznavnega polja« in jo silila v molk¹⁴¹.

To norost je mogoče nevtalizirati, tako da jo bagateliziramo: po-naredimo jo v njeno podobo. To, kar Descartes v *Dioptriki* mimogrede omeni kot izjemo v teoriji vizije, ne da bi postregel s kakršnokoli razlago – bitja z aktivnim očesom (groteskna bitja, ki vidijo v temi) – se znajde tam, kjer tega ni mogel odriniti med *varietas* pojavnosti, tam, kjer ni mogel več prezreti ponavljajoče se nenavadnosti – v slikarstvu in sanjah – in kjer tiči problematičnost njegove »posredne« teologije¹⁴². Takole piše: »Stvari, ki so nam predstavljene v snu, so kakor slike in slikarji, ki so lahko oblikovane le tako, da so podobne nečemu stvarnemu in resničnemu (...). Kajti, čeprav se slikarji z največjo umetnostjo trudijo upodobiti sirene in satire s čudnimi in nenavadnimi oblikami, jim ne

morejo dati docela novih form in narav, temveč naredi zgolj določeno mešanico in kompozicijo udov različnih živali¹⁴³. »To se pravi, za Descartesa je monsturni produkt brkljanja (bricolage) v lévi-strausssovskem pomenu¹⁴⁴. Že Leonardo je pri upodabljanju pošasti predlagal ta brkljaški postopek; navdilo zanj se sliši kot kuharski recept: »Če hočeš domišljjski živali, denimo, zmaju, dati naraven videz, vzemi glavo merskega psa ali prepelčarja, mačje oči, jezeva ušesa, zajčji gobec, levjo obrv, sencé starega petelina in želvji vrat¹⁴⁵.«

Umetnikova nora želja – »demiurška želja ustvarjalca pošasti« – želja, da bi tekmoval z Bogom, je za Descartesa vnaprej preprečena – nemogoča in prepovedana želja, da bi slikar sproduciral in nemara tudi imel svoje objekte¹⁴⁶. Kajti vse, kar ni božje, je Bogu nasprotno in s tem nemogoče. Descartes v svojem svetu v resnici ne dopušča hudiča: in-sistiranje te »pigmaliionske želje«, katere učinek je pri njem lahko le »brkljanje«, je ekstravaganca, evfemizem za norost: subjekt, ki se taki želji vdaja, se odvrne hkrati od realnega in od racionalnega, se pravi, od Boga, navzlic temu pa se mu ne posreči ustvarjati stvari ali bitja *ex nihilo*: »Če pa je morebiti domišljja (teh slikarjev) dovolj ekstravagantna, da ustvari nekaj tako novega, da česa takega še nikoli nismo videli in da nam tako njihovo delo prikazuje nekaj povsem lažnega in absolutno napačnega, pa morajo biti vsaj barve, iz katerih to komponirajo, resnične¹⁴⁷.«

V *Les Passions de l'âme* pripiše to nesmiselno in iracionalno željo »imaginacijam, ki jih povzroča zgolj telo«. »Takšne so iluzije iz naših sanj, pa tudi sanjarjenja, ki jih imamo velikokrat v budnem stanju, ko naša misel ravnodušno blodi, ne da bi se sama od sebe česa lotila.« Tem imaginacijam so nasprotno »imaginacije in druge misli, ki jih oblikuje duša«. Te telesne imaginacije, ki so mogoče le, če misel ni zainteresirana, niso nagnjenja (*passions*), temveč akcije, najdemo pa jih zlasti pri slikarju, ki izdeluje pošasti: »Ko se naša imaginacija trudi, da bi si izmislila (*imaginer*) nekaj, česar sploh ni, denimo, da si predstavlja začarani palačo ali himero (...), so zaznave, ki jih ima o teh stvareh, odvisne predvsem od volje, ki naredi, da jih (imaginacija) opazi: zato jih po navadi imamo prej za akcije kakor za nagnjenja¹⁴⁸.«

Baltrušaitisova študija o *prodiges in merveilles* pa nam z njihovo številnostjo in s tem, da sodijo v Descartesovem času avtorji teh čudes – anamorfoz, monsturnov in »začaranih palač« – v njegov krog ali v njegovo bližino, dokazuje, da je bil problem konstrukcije takega čudesa travmatična obsesija, čeprav odmak od Narave, ki ga pomeni monsturni, v kartezijanski interpretaciji ni bil več prava transgresija naravnega reda, temveč zgolj mladostniška ali čudaška igra s stvarmi, ki pripadajo svetu: »pošast se da izdelati tako, da sprevržemo tisto, kar bi lahko imenovali Božja sestavljanja. Ker je izdelovanje pošasti (ki nam sicer daje ugodje) neučinkovito, nepomembno in nerazumno, je znamenje moje nemoci. Iracionalno je (v kartezijanstvu) spodneseno na tere, ki si ga je izbral: razum ga razume, ga situira in ga razvrednoti¹⁵⁰.« A zakaj se potlej obsesionalno ponavlja?

Ta kartezijanska digresija je le navidezen odmak od problematike vizije. Kajti v tej degradaciji »pigmaliionske želje« na navadno infantilnost ali čudaštvo je razloženo nekaj, kar je v dioptriki potlačeno: kvalitativna narava dvojnosti vizije. Nemogoči užitek – se pravi, (pro)kreativna akcija očesa – bi bil mogoč le tedaj, če bi bilo oko projektivna, ne pa zgolj receptivna naprava, se pravi, če bi subjekt lahko bil Gospodar. Tedaj bi v svoji norosti – gospodar ima namreč po definiciji ženske lastnosti: »živo (se pravi, šibko) imaginacijo« – lahko tekmoval z Bogom. Gospodar, ki ga ni zunaj »njegovih« kapricioznih domislic, ki tiči le v podobi hlapcev, ki mu, seveda, niso podobni, ki ne eksistira. Če lahko sklepamo, da je kartezijanski hudič ženska – prav kot neobstoječa »entiteta«: Ženska (nasplah, La Femme) – to je navsezadnje mogoče zato, ker je suspendiran Bog¹⁵¹.

V gombrichevski retoriki rečeno, umetnik bi lahko imel pigmalionsko moč le, če bi se znebil mračne dvojice Meduza-Afrodita in jima postal enak, stopil na njuno mesto. Dokler pa tega ni zmožen, je obsojen na brkljanje in umetelno produkcijo ugodja s sredstvi tega sveta in na podlagi zakonov, ki svet urejajo, kajti: »Slikarstvo je popoln posnetek vidnih predmetov. Njegov namen je prevarati vid¹⁵².« Kartezijanska optika mu daje velike možnosti za to prevaro – tri mož-



Kronika Sebastiana Munstera, Basel, 1544

nosti, ki jih »moderne mediji« še zdaleč niso presegli: prva možnost je naprava, imenovana *camera obscura*: projekcija podobe na ekran v prostoru, v katerem je tudi subjektov »zunanji organ« vida, natančneje, *camera obscura* je model očesa, v katerem se znajde sam subjekt in v katerem je upodobljena stvar zares fizično odsotna, četudi je do kraja verjetna; druga možnost je, da se subjekt postavi za oko, se pravi za zaslon, na katerem odseva podoba stvari – tak eksperiment z volovskim očesom navsezadnje predlaga sam Descartes – in s tem postavi medse in stvar mehanizem, ki mu omogoči, da sam ni del optičnega stroja; tretja možnost je rekonstitucija umetelno deformirane podobe v zakrivljenem ogledalu. Vsaj za subjekta se nič bistvenega ne spremeni, če zunanji prizor, ki se projicira v *cameri obscuri*, nadomesti celuloidni trak ali če dioptrično napravo nadomesti katodna cev, katoptrično slepilo pa elektronski simulator: to, kar vidi, je še zmeraj podoba, ki ga kot njegov označevalec fascinira. Vse tisto pa, kar sodi k fantaziji, je v kartezijanskem vesolju odpadek človeške dejavnosti: ta odpadek je slej ko prej še zmeraj nekaj, kar ne sodi k mehaniki produkcije podob. Kartezijanska teorija sodi med poskuse klasične dobe, da bi preoblekla, udomačila ali prezrla monstrozno¹⁵³, medtem ko je v »modernih medijih« ta monstroznost njihov nameček.

VII.

Zgodovinska sprememba se ne zgodi na ravni mehanike, ne na tako skrbno varovanem prostoru, kakršen je konceptualizacija vizije. In povrh te spremembe ni mogoče imeti za kakšen progres, pač pa za obskurantistično regresijo. Prva znamenja spremembe lahko opazimo v XVIII. stoletju, ko se janzenizem in razsvetljenstvo ne zadovoljita več z racionalnim in posredovalnim razmerjem med Bogom in njegovo stvaritvijo. Bog se spremeni v nekaj, kar je treba nenehno reproducirati, ni več dovolj ravnati se po neizogibnih zakonih Narave. Človek-stroj se spreminja v državljana, rousseaujevska antropologija ni več ne anatomsko ne mehanicistična, temveč funkcionalna, se pravi, ideološka. Na področju vednosti se formira nova entiteta: »tehnika«, zveza »znanost in tehnika« stoletje pozneje progresivno nadomešča zvezo »znanost in umetnost«.

Kakor postaja ta »tehnika« v mašinizmu XIX. stoletja povampirjen dvojniki umetnosti klasične dobe, tako se umetnost progresivno ločuje od znanosti prav s tem, da sproducira njene tehnicistične mite. Če, denimo, pigmalionska ikonografija v vsej renesančni in postrenesančni umetnosti ni bila mogoča – ker bi prišla navzkriž z vesoljnim redom – se v XIX. stoletju uveljavi v formi, na kakršno se sklicuje Gombrich. Hkrati s tem, ko umetniki, ki so opustili pisanje traktatov, v intimnejših literarnih formah dnevnikov in korespondence razglajajo avtonomijo umetnosti; hkrati s tem, ko industrijska revolucija demonstrira tehniško moč stroja, se regresivna, obskurantistična mitologija stroja pojavi kot literarna tema, ki privleče na dan – v zbanalizirani obliki – vso ezoterično plat mašinizma; in krati s tem, ko fotografska naprava krona kartezijansko optiko na kar najbolj banalen na-

čin, se slikarstvo zateče k tistemu pojmovanju podobnosti, ki ireduktibilno loči podobno od stvari in s tem sproducira novo iluzijo, iluzijo o sliki-vrednosti.

V tem spisu se ne bomo ukvarjali ne s prehodnim obdobjem ne z nedvomno zanimivo evolucijo ideoloških razmer od severnoameriške emancipacije in francoske revolucije naprej. Orisali bomo le tiste transformacije kartezijanskih koncepcij, ki za nazaj intepretirajo tisto, kar je kartezijanska mehanična kibernetika v teoriji videnja potlačevala, a je zdaj kot njen *impensé* v zamistificirani obliki udarilo na svetlo na docela drugem kraju: v erupciji tiste literarne zvrsti, ki bi ji danes rekli fantastika. »Misticistični« obskurantizem te literature je le druga plat »konstruktivističnega« obskurantizma tehnike, obema pa je skupna mistifikacija tistega, kar tehnika prikriva s tem, da ga prelaga v znanost, literatura pa zastira s svojo formo.

Ena izmed takih mistifikacij je zgodba o Pigmalionu. In kakor je tako mistifikacija mogoče ponujati kot resno prepričanje, jo je mogoče tudi obravnavati z ironično distanco. Monstruozni so pravzaprav šele od XIX. stoletja naprej lahko smešni. Gombrich to monstruozno smešnost tematizira, ko obravnava karikaturu, a s to platjo zadeve se tukaj ne bomo ukvarjali.

V neki Goethejevi »fantaziji v šestih dejanjih z glasbo in plesi«¹⁵⁴ je uprizorjena temeljna konstitucija fantastične zgodbe, ki je nasprotna klasičnim prijemom. Ze ti kdaj pa kdaj zahtevajo intervencijo duhov ali prikazni, da se lahko razvzloza intriga. Če je torej dramska mašinerija klasične tragedije podrejena nečemu, kar v njej straši – krivdi ali usodi – ki se kdaj pa kdaj kot podoba subjektive inhibicije prikaže v obliki duha, se Goethejeva »fantazija« skonstruira okrog prav tako fantomske, a materialne navzočnosti objekta želje. Objekti, stroji so za ujetje želje bolj pripravi kakor bitja. Alfred Chapius navaja iz zadnje četrtine XVIII. stoletja celo vrsto zgodbic o lesenih lepoticah, ki še nadaljujejo kartezijansko izročilo, vendar v degradirani formi. Lahko bi jih imenovali antipigmalionske moralitete pred pojavitvijo pigmalionskega motiva. Vozlišče teh zgodb je nadomestitev Drugega (spola) z njegovo podobo, kar ima vselej tragikomično konotacijo, bržčas zato, ker bi kartezijanska aporija (se pravi, nemožnost drugačnega srečanja, kakor je tisto prek podobe) sprožilo enako katastrofo, kakor če bi Descartes priznal zunajracionalnost sanj in groteske¹⁵⁵, se pravi, tistega izključenega ali ublaženega, udomačenega, v resnici odpravljenega, kar je prav zato prepovedano, ker je subjekta kot racionalne naprave nevredno: odsotnost Drugega (spola) v njegovi podobi, prazno mesto Gospodarja v konstituciji subjekta, neeksistentnost (spolnega) razmerja, nemožnost intersubjektivnosti in kar je še formul, ki opisujejo realno.

V drugi etapi – pri tej etapi se bomo ustavili – v »razvoju« tega literarnega žanra, ki jo lahko postavimo na začetek XIX. stoletja v Nemčijo, so se zgodile pomembne modifikacije: namesto lutke, na katero se obesi želja – in ki nadomešča žensko v vlogi gospodarja (ali *la folle du logis*) – se zdaj žanr razvije v odkrito antikartezijanstvo, ki sprevrže racionalistične premise v iracionalno konstitucijo sveta. Opraviti imamo z misterijem stroja, ki ga je anticipiral platonistični ezoterizem, s skrivnostjo in njenim Varuhom: Urarjem, Strojnikom ali Iluzionistom. Hoffmanove zgodbe so taka inverzija kartezijanskega vesolja, ki pa se suče okrog istega prezrtja. To prezrtje ima zdaj obliko demoničnega misterija, s pomočjo katerega se v svet vrne drugi spol. »Umetnik« – se pravi, Strojnik ali Iluzionist – ni več »posnemovalec Boga Stvarnika«, pač pa je »začel izdelovati te stroje«, posnemanje narave pa »teži, da bi postalo njena nevarna reprodukcija ali njen dvolični posnetek. Vzpostavi se mesto velikega Iluzionista ali velikega Urarja.

Če se približamo temu praznemu mestu, postane meja, ki loči življenje in smrt, nejasna, kakor da je bil dotlej Bog za to, da ju je ločeval, ta nejasnost pa je vir tesnobe, ki jo izzovejo avtomati¹⁵⁶.

Vendar pa le ni tako zelo jasno, da je mogoče postaviti Strojnika na izpraznjeno božje mesto. Po našem mnenju je to simplifikacija: mogoče je govoriti o božjem zastopniku, o nekakšni božji podobi ali o nadomestniku Boga, kar je lahko domnevno vedoči subjekt. Strojnik ali iluzionist je sicer res tisti, ki ve, a ne ve vsega, njegova vednost ni popolna, zlasti

pa je vednost, ki je njegova skrivnost, vednost Drugega – hudiča ali demona. Potemtakem ni mogoče reči, da je mesto Boga izpraznjeno, pač pa, da je podvojeno. »Umetnik« je hudičev zastopnik na zemlji ali v družbi, sam prevaran in zapehjan, podobno, kakor je duhovnik božji zastopnik, premamljen v božjo službo s spoznanjem. Ta dva zastopnika se drug od drugega ločita po tem, da drugemu ni treba nič storiti, ker je svet urejen po božji podobi, hudičev zastopnik pa mora to podobo umirajočega življenja nadomestiti s podobo oživljene smrti.

Ta podoba so velikokrat oživljeni kipi, lutke ali slike. Spominimo se le Commandatorja iz Don Juana, ali Golema, glinatega kolosa, ki tiho blodi po ulicah praškega ghetta, ali oživljene podobe s tapiserije, znane iz XVI. stoletja, ki je plesala v salonu lorrainskega vojvode¹⁵⁷ in ki jo je Théophile Gautier v XIX. stoletju uporabil v *Omphallu*, katere inverzija je Wildova *Slika Doriana Graya*, kjer večno življenje slike prehaja v upodobljenca. Poznosrednjeveška tema o živi smrti – mrtvaški plesi, srečanja treh mrtvih in treh živih, zmagoslavna smrt itn., kjer smrt ali mrtvec velikokrat evocirata pohoto, poltenost, *luxurio* – se v XIX. stoletju obnovi, a zdaj ne kot moraliteta o ničevosti ali minljivosti, temveč v »vampirski« obliki, se pravi, kot ne-božje, zlo življenje trupla, v katerega se vrača nespokojna pokojnikova duša¹⁵⁸.

T. A. Hoffmann v *Hudičevih napojih*¹⁵⁹ razvije temo življenja mrtvih kot teorijo nemogoče, a realizirane želje: »Poišči v spominu to ljubko žensko podobo, ki je nekoč stopila k tebi kakor sam genij ljubezni! Tedaj si misli, da se prepoznaš le v njej in da le ona odseva ta jaz v višjo esenco, ki je tvoj pravi jaz (...). Nato pride. Rada bi ti vsa pripadla. Objel si jo, goreč od želje, in odtrgan od tega sveta si hotel pustiti, da te žar strasti ugonobi. A misterij se ni mogel zgoditi. Neka mračna in silna moč te je zadržala. Če užitek že ni mogoč, če realno vselej zapreči željo, ne da bi jo zato odpravilo, s tem, da jo pripne na podobo (na označevalec), je edina rešitev za nesojenega ljubimca ta, da Drugi – tisti, v katerem najpopolnejše, a zunaj njegovega dosega, odseva njegov jaz, tisti, ki s svojo ireduktibilno drugostjo onemogoči (samo)identifikacijo subjekta: ženska, genij ljubezni – zgine, da ga lahko nadomesti njegova sanjska ali spominska podoba, ki je želji na voljo in ki niti ni objekt želje, ampak njena forma (kdo ne bi v tem pričakovanju smrti Drugega prepoznal razmerja med hlapcem in gospodarjem): »žalovanje uspe tam, kjer posedovanju spodleti«, pravi Rabant. Smrt Gospodarja, Drugega – natančneje, mrtve Gospodar – je solucija, ki jo ponuja subjektov narcisizem, kajti le tedaj postane gospodarjeva dejanska odsotnost imaginarna navzočnost. Če že misterij ni mogoč, pa je mogoč obred: »Tudi ti verjameš,« nadaljuje Hoffmann, »da se v smrti razodene najvišja zvestoba ljubezni in se dopolni njen misterij. Tako nam vsaj oznanjajo preroški glasovi, katerih temačni poudarki prihajajo k nam iz časov prednikov, njihove oddaljenosti pa ne more izmeriti nobeno človeško merilo; in kakor v misterijih, ki so jih proslavljali prvi otroci narave, je za nas smrt svečanost, ki posveča ljubezen.«

Cl. Rabant pravi, da gre za moment *fadinga*, zginevanja Drugega (ženske, Boga): »namesto užitka pride tesnoba, namesto spolovila Medardov nožič v *Napojih*, namesto pohote, ki združuje, neznana pregreha in krivda, ki ločuje. Ženska podoba postane iluzija, od katere se odtrga neprepustno in diabolno realno. Taka je Olympia, katere oči – ki jih je »strašni Coppelius« dodal Spallanzanijevemu izdelku in ki so lutki dajale vse življenje – se odtrgajo in se kotalijo po tleh, ko se njena dva očeta, hudič in urar, prepirata, jo pri tem razkosata ter drug drugega razglašata za demona¹⁶⁰.

Freud je govoril o vznemirljivi in čudni vezi, ki povezuje Olimpio in *Sandmanna* pohabljevalca¹⁶¹. Študentu Nathanielu je neko prijazno dekletce povedalo tole opredelitev Sandmanna: »To je hudoben mož, ki pride k otrokom, ki ne marajo v posteljo, jim vrže nekaj pesti peska v oči, zaradi česar oči vse krvave skočijo iz glave. Nato vrže te oči v vrečo in jih v mesečini odnese ter z njimi nahrani svoje mladiče, ki so v gnezdu in imajo ukrvljene kljune kakor sove, z njimi pa nabadajo oči človeških otrok, ki niso bili pridni.« Za Freuda je luščenje ali odluščenje tesno vezvano s kastracijsko tesnobo¹⁶². Ta evokacija osebe iz Hoffmannove zgodbe omogoča interpretacijo demoničnih naprav: vselej gre za grozljive ločitve, ki se jih tako ali drugače udeležuje drugi spol. Bache-

lard, denimo, pravi o ljubosumnem in ubijalskem kipu iz Mériméejeve *La Vénus d'Ille* med drugim tudi tole: »v njem se je čutilo zlobnost bron, njegovo neusmiljeno trdoto¹⁶³«.

Ta intervencija drugega spola v božji podobi ima, kakor smo že povedali, dolgo tradicijo. Če ne omenjamo antične mitologije, lahko v cerkvenem podobarstvu pred Tridentinskim koncilom omenimo Sv. Trojico, naslikano v Marijinem trebuhu, nad katero se je zgražal Jean van Meulen (Molanus)¹⁶⁴, ko je hkrati obsojal še triglavega ali triobraznega Krista, ali pa na istem koncilu prepovedano podobo sv. Wilgeforte, bradate svetnice, ki jo L. Réau razlaga kot napačen posnetek Krista z bizantskih križanj¹⁶⁵. Na koncu srednjega veka je Odon de Cluny v podobi ženske opisal vso grozo subjekta vpričo Drugega: njegove ženske – »vreče iztrebkov« – ni mogoče imeti za kazalec »machistične« narave antropologije XIV. stoletja, kolikor ni ta narava prav določena podoba groze spričo tega, da subjekt svoj organ izroča drugemu. Seveda se »vse začne s prevaro«, katere »žrtev je bil že tisti, ki se je prvi ujel v čar ljubezni (...) že tisti, ki je z drugim ustvaril najbolj lažno zahtevo, zahtevo po narcisistični zadovoljivosti, pa naj bo to zahteva ideala jaza ali pa zahteva jaza, ki se ima za ideal¹⁶⁶«. O tem seveda Odon ne govori, govori pa o ženski ničevosti (navideznosti) in manjvrednosti, seveda pa hkrati preze – kar pa je v podobah *Vanitas* v XVI. in XVII. stoletju figurirano – da gre za opis njegove lastne konstitucije. Takole pravi: »Lepota telesa je vsa v koži. Če bi moške lahko kakor beocijski ris videli v notranjost in bi videli to, kar je pod kožo, bi se jim že ob pogledu na žensko obrnil želodec: ta ženska ljubkost je zgolj izcedek, kri, telesni sok, žolč. Pomislite, kaj se skriva v nosnicah, v grlu, v trebuhu: povsod nesnaga. Le kako si lahko mi, ki se nam gnusi, da bi se s koncem prsta dotaknili izbljuvok ali gnoja, želimo stisniti v objem samo vrečo iztrebkov¹⁶⁷«.

To mnenje v XIV. stoletju sicer ni univerzalno, je pa navzlic temu značilno za ideološko podobo ženske, ki pri moškem ogroža samo moškost. Dovolj je, če preberemo »biološko« dokazovanje Alberta Velikega o tem, zakaj so ženske kreature nižje vrste. Zato pa se kult sublimne matere, ki je mitološki pendant nedosežne ljubice iz trubadurske lirike in alegorij kreposti, prav v istem času širi po ozemlju pod vladavino rimske Cerkve v »sentimentalni« podobi usmiljene ali zavetniške Matere Božje.

Italijanska renesansa je bila zmožna večje sublimacije: kastracijska grožnja Drugega se v njej prestavi na raven alegorije in parabole: v Venerin svet. Predplatonistični humanizem si je sposojal koncepcije iz Lukrecijevega traktata *De natura rerum*; taka je, denimo, *Himna Veneri* Leonarda Brunija, ki Venus, alegorijo ljubezni in pomladi, zveže z erotično konstitucijo *physis*. Venus je tedaj postala alegorija univerzalnega vitalizma. In prav tega vitalizma je bilo neoplatoniste groza: v tem smislu je neoplatonizem beg pred epikurejsko skušnjavo, kajti v epikurejski Veneri je navzoč ciklični čas, minljivost in neizbežna dekadenca, smrt.

V neoplatonizmu se je Venus iz simbola življenja, ki ima svoj čas, spremenila v abstrakcijo, v načelo čiste ljubezni, ki zagotavlja srečno Naturo, vrt duše, prirejen za čedalje bolj »sublimirane« ljubezni. A zdaj se Veneri v urejanju človeških stvari pridruži Saturn, »simbol« minljivosti in ločitve, ki relativizira Zemeljski Paradiž oziroma Venerino kraljestvo. Šele v XVI. stoletju postane z ikonografijo *Vanitas* kastracijska figuracija manj prikrita¹⁶⁸. Platonistična Venus – načelo ljubezni in vodilo človeškega življenja – je inverzna podoba ženske šibkosti iz srednjeveškega izročila, ta pa je spet podoba groze pred drugim spolom, ki je kastriran in kastrativen, ker je zaviden: *invidia* sodi med ženske »značajske poteze«. Nemara je zato v metamorfozah vselej akter kakšna ženska, metamorfoze pa so monstrozni »pojavi« *par excellence*. »V svetu, kjer je možna metamorfoza, nobeno spoznanje nima smisla: karkoli lahko neposredno postane ali, bolje, lahko je karkoli drugega... Metamorfoze implecitno temeljijo na čudni (étrange) ontologiji; generirajo posebno logiko: bitje ni to, kar je; isto in drugo se identificirata¹⁶⁹«.

Ta posebna logika je logika manka ali, če hočete, odsotnosti, v kateri se lahko uprizori karkoli; manko je kazalec šibkosti. In prav bojazen, tesnoba spričo pomanjkljivega telesa, drugačnega telesa, najbolj travmatične metamorfoze, je razlog za to, da je pri ženskah vse mogoče. Zato Freud imenuje



Glaiva dvožerca. Grandville, Un autre monde, 1844

žensko spolnost »črni kontinent«: slabo poznano področje, ki si ga predstavljamo kot neurejeno in nevarno divjino, polno krvoločnih prikazni¹⁷⁰.

Abscheu, ki ga občuti deček vpričo ženskega spolovila, je matrica figuracijskih monstroznosti. Če lahko verjamemo Lascauxu, dominantna tradicija na Zahodu v nasprotju z Vzhodom omalovažuje, prezira in se boji hkrati manka, praznine in ženskega spolovila¹⁷¹. Nemara zato monstri od arhaične Grčije naprej prihajajo z Orienta¹⁷².

Vendar pošasti ne prihajajo zgolj z Vzhoda, od koder je kristjanom zasijala Božja luč, ustvarjanje monstrov je delo samega Boga že od vzpostavitve krščanskega demonija naprej. Bog dela čudeže in pošilja človeškemu občestvu svoja znamenja, kakor kartezijanski slikar zaznamuje svoj opus. »Bog je vselej ustvarjal pošasti, da bi na čudežen način sporočil svojo jezo ali usmiljenje, zlasti pa padeč ali vstajenje kraljestev ali cesarstev¹⁷²«.

Če torej upoštevamo opredelitve ženske – ki so vse do Freuda in Lacana opredelitve prek negacije, prek figuracije ali prek manka, ki pa ženskam ne odrekajo prokreativne vloge, narobe, poskušajo razložiti (in evaluirati), zakaj ženske spočenjajo in producirajo po svoji želji v imaginarnem in realnem – gre za opredelitve Boga. Vendar ne tistega Boga, ki je ustvaril človeka po svoji podobi, da bi ta človek vladal, in ki ni maral sprejeti ne molitev ne darov tistih, ki so se od te podobe oddaljili: »Kajti nihče, ki ima v sebi kakšno hibo, se ne more približati, najsi je slep ali šepav, spačen ali nesorazmerno, ali pa človek, ki ima zlomljeno roko ali zlomljeno nogo, ali, če je grbast ali atrofičen, če ima madež v očesu, če je garjav ali lišajast, če ima zmečkan testis, nihče iz rodu duhovna Aarona, ki ima v sebi kakšno hibo, se ne bo približal in z ognjem daroval Jahveju¹⁷²«.

Ta narcisistični in diskriminatorni Bog, Bog zakonodajalec, Bog izbrancev, je hkrati parcialen bog. Ženski Bog si lahko privoščil vse anomalije, vse lahko streže njegovi nestanovit-

ni želji in »živi imaginaciji«. Kajti v klasični racionalistični antropologiji je zmožna ustvarjati (in se s tem pro-kreirati) po podobi objekta želje le ženska, zaradi česar lahko, ob reprodukcijah moškega, rojeva pošasti, spačke in druge odstoppe od tega, kar je zdaj le še povprečje, moška norma, ne pa Božja podoba.

Monstruoznost je v »fantastični« literaturi XIX. stoletja naravna lastnost človeka-stroja, a tudi osebe, ki živi po smrti. V sleherni podobi, v slehernem obredu je namreč tisto *peu-de-réalité*, o katerem govori Lacan. Oko postane organ (so)krivde, se pravi, označevalec, ko preneha biti kartezijska dioptrična naprava, ali pa je tako vse telo, iz katerega poleg svetlobnega odboja (božje luči) emanira še nekaj, ali pa namesto podobe, se pravi, namesto odseva vidimo nekaj neposredno, nekaj, kar ni ne svetloba ne osvetljeno telo: »fluid smrti«. Vampirji, kakor je obče znano, ne odsevajo v ogledalu.

Hoffmann v *Hudičevih napojih* pripoveduje zgodbo o neznanem slikarju Francescu, ki je bržkone prototip vseh romantičnih in ekspresionističnih vampirskih zgodb: Francesco je živ mrtvec (trpeča duša, ki išče pokoj) zaradi greha, ta greh pa je ves v pogledu; za navadne smrtnike je njegov pogled pogled mrtve stvari: »Neznani slikar je vstal, strmел vame s pogledom, ki je bil hkrati pogled mrtveca in živega človeka. Molčal je: bil je tog kakor truplo; od njegovega prikazenskega pogleda so mi stali lasje pokonci, pot mi je močil čelo, od silnega strahu so trepetala vsa vlakna mojega telesa¹⁷⁵.«

Kaj pa je Francescov greh? Na prvi pogled najbolj običajno umetniško početje: posnemanje antične umetnine. V pravem življenju je bil Francesco libertinski humanist, eden tistih slikarjev, ki »niso marali za nič drugega kakor za antično umetnost in ki so se norčevali iz vsega, kar so si moderni umetniki, vneti za krščanstvo, izmislili v njegovo slavo«. Ta »profani zanos«, ki je Francesca potiskal v »lažnivi svet legend« in zaradi katerega ni nihče tako kakor on »znan tako resnično predstaviti lascivne pohote ženskih oseb, saj se je pri slikanju barve mesa navdihoval pri živih zgledih, pri antičnih kipih pa si je sposodil oblike in proporce¹⁷⁶.«

To je bilo hudo, a še ne najhuje. Do sem bi se strinjali z Rabantovim komentarjem, češ da gre za napačno izbiro med krščanstvom in poganstvom, pri čemer je poganstvo laž, in sicer »sama laž želje, ki vse do varljivega blišča svojih bogov nosi resnico prepovedanega užitka: poganstvo je v umetnosti potlačeno krščanstva, reprezentacija pa je zastavek konflikta, katerega sled nosi podoba¹⁷⁷.« To je greh, ki ga sankcionira večno pogubljenje, ne pa povampirjenje.

Drugače pa je, če to Francescovo zablodo vzamemo kot – nezavedno, seveda – ponovitev mita o Parisovi sodbi ali o Herakleju na razpotju: kot izbiro med vrlino in pohoto (mehkužnostjo), ki je za Hoffmannovo krščanstvo (in nemara za zbanalizirano podobo krščanstva, s katero so nas oskrbeli filozofi) izbira med Bogom Izraelovim in ženskim, lažnivo bleščečim bogom poganstva, ki sta ga humanizem XV. stoletja, nato pa še bolj kartezijsko potihem ustoličila kot nespornega garanta resnice zunaj *Ratia* oziroma *Cogita*.

Tedaj tega, da je Francesco upodobil Sv. Rozaljo najprej go- lo, po telesu »antične Venere« in jo, premagujoč svetoskrunsko zamisel, prekril s krepostnimi oblačili, ni mogoče imeti za navadno blasfemijo. To je bilo obredno dejanje, Venerin kult, objektivna gesta, ne pa zgolj subjektov greh. Subjekt je s tem dejanjem zagrešil transgresijo, s katero je nevede in nehoti priklical v življenje to paradigmo poganškega zla. Ko je svojo podobo svetnice – Venere skesan oblekel, mu že ni bilo več rešitve: da bi naslikal obraz, je moral obred dokončati s pitjem sirakuškega vina iz votline svetega Antona. Ta dopolnitev poganškega obreda, analogije tistega, ki smo ga omenjali ob mitu o Pigmalionu, je povzročila takojšen učinek: »Kakor Vezuv v divjem trušču bruha uničujoče plamene, tako se je Francescu zdelo, da mu iz srca kipijo hudourniki ognja (...) Nebeške svetničine poteze so postale čedalje jasnejše in nenadoma je Francesca pogledala s tako intenzivnim izrazom, da se je precej zrušil na tla (...) Bil je Venerin obraz. In zdaj se ponovi Gombrichova verzija Pigmalionovega mita: »prosil je Venero, naj navdihne življenje podobi, ki jo je naslikal«.«

Obredna ponovitev – kakor v hasidski zgodbi o rabiju Baal Shemu – je učinkovala: v sobo je stopila ženska, v kateri »je prepoznal izvirnik svoje slike«, ženska, »ki jo je ustvaril po marmornem kipu, ki je spomin nanj našel v sebi. In skoraj ga je prevzel strah, ko je ob pogledu na sliko pomislil, da v njej odseva ta tujka«. Prisilna ponovitev obreda, ki ga je Francesco nevede izpeljal, je na svetlo zavesti privlekla potlačeno in prepovedano željo: uspešno srečanje je mogoče le prek rituala. Ta obred je rekonstituiral žensko kot Drugega (Boga), kot Gorgono-Afrodito, ki bi jo bilo mogoče brez usodnih posledic gledati le v podobi – ogledalu (v nevtralizirajoči izključitvi, odsotnosti *Unheimliche*), še bolje, v projekciji na ekran, ki odvzame stvarjem »žar življenja«.

Ta Venus je le eden izmed Hoffmannovih demoničnih likov, vselej pa gre za like, ki evocirajo spoznanje, natančneje, srečanje v podobi spoznanja, in vselej se diabolika (ženska, satanska) narava te figure spoznanja razkrije v smrti.

Coppelius, iluzionist iz *Peskarja*¹⁷⁹ šele mrtev vidno, na »počrnelem, ožganem obličju in s strašno spačenimi potezami« pokaže povezavo s hudičem; enako je s Francescovo Venero, ki je umrla pri porodu: »strahotno in predirljivo (je) zakrčila ter se skrčila, kakor da jo vlečejo močne roke ... Namesto lepega obraza z mladostnimi potezami je bila le še grda maska, nagubana, spačena, katere široko odprte oči so strmela vanj¹⁸⁰.«

Kaj je pravzaprav bilo iluzija: lepa Venus ali Gorgonina maska? Hoffmannov sklep se zdi paradoksen; »Njena lepota je bila zgolj lažniv videz, ustvarjen s prekletimi čarodejstvi ... Francesco je zdaj vedel, s kom je živel.« Torej maska, zakrinkana v slepilo, Gorgona v Venerini podobi.

Za to, da se pokaže misterij – njegovo razodetje je zgolj smrt – je treba razkriti stroj, napravo, ki je na videz mehanizem, ki producira skrivnostne učinke. V *Hudičevih napojih* to pomeni »razdreti bedno optično škatlo« – *Wunderschrank* iz velikega racionalističnega izročila – in pokazati njeno nezadostnost. To je moment rousseaujevske pedagogike, pravi Rabant¹⁸¹, ki je zasnovana kot panoptikon, se pravi, kot situacija, v kateri je subjekt (vzgoje) nenehno opazovan, medtem ko je njegov pogled ujet v različna slepila, s katerimi Pedagog izdeluje učenca; Učiteljevo (Gospodarjevo) oko pa pritajeno preži na robu učenčeve zaznave¹⁸².

Morebiti pa ta umetna naprava vendarle ni zgolj past za subjektov pogled, temveč je hkrati nekaj docela drugega: stroj prisilnega ponavljanja – *Wiederholungszwang* obreda, ki hkrati s tem, da v subjektu upira svoj ravnodušni pogled, rekonstituira realno kot naključno srečanje (naključno, ker se obred ponavlja, dokler na lepem ne sproži tega nepredvidenega in nepredvidljivega učinka): naključje ob prisili ponavljanja je diabolika (ali božanska) lastnost ženskega Boga, nemišljenega kartezijskega mašinskega anatomije. Vsemogočnost Drugega vsebuje za subjekta vselej moment presenečenja. Razdreti *Wunderschrank* še ne pomeni dokopati se do resnice, pač pa uničiti iluzijski učinek: skrivnost ne tiči v stroju – ne v optičnem ne v mehaničnem ali hidravličnem – pač pa v nečem, česar slepilo je. Ko Hoffmann v *Strojniku*¹⁸³ predlaga odpravo teatarske iluzije¹⁸⁴, po našem mnenju ne gre za »brechtovsko distanciranje¹⁸⁵«, pač pa za to, da bi iluzijo predstavil kot ambivalentno obredno formulo, ki hkrati omogoča in preprečuje srečanje: enako kot subjekt ne sme »pozabiti«, da je v gledališču, ne sme pozabiti niti, da je v božjem hramu.

Mar je učinek obreda res naključje? Mar ponavljanje že s tem, da je prisilno ponavljanje, ne izpričuje neke neotipljive navzočnosti – navzočnosti, ki je pravzaprav manko, ki je iluzija, podoba, ki pa je navzlic temu podoba nečesa, česar ni ne v subjektu ne v njej sami? To »naključje« je kaprica Drugega (spola), ki grozi z odcepitvijo, z osamosvojitvijo podobe ali stroja: s kastracijo. »Tesnoba se prenese z osebe avtomata, ki je hkrati mrtev in živ, na strojnika in na uganko njegove umetnosti¹⁸⁶.« A Strojnik – Umetnik je figura Drugega kot smrti, je druga podoba, drug mehanizem, domnevno vedoči subjekt, subjekt-hlapec velikega Drugega, katerega skrivnost domnevno ve. Strojnik/Slikar je pravi junak Hoffmannovih pravljic: Pigmalion, ki z živo smrtjo plačuje uresničitev želje, nemogoči užitek.

Opombe

- ¹ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, National Gallery of Art, Washington 1959, 2. del, 3. poglavje.
- ² Platon se v *Zakoni* zoper umetniško svobodo sklicuje na Egipčane. Približno takole pravi: Ko se mladež v mestih učijo, mora risati lepe podobe in poslušati lepe melodije; torej so jim določili namen in naravo, nato so v templjih razstavili zglede; umetnikom in komur sili, ki upodablja kakršne koli drve, ni bilo dovoljeno, da bi prezrl te zglede in spremenjal nacionalna pravila ali si izmislil novo, pa še zdaj jim je to prepovedano bodisi v slikarstvu, bodisi v stari glasbeni umetnosti. Če pogledaš, boš v teh deželah našel slike ali kipe, ki so stari tisočletja. ... Niso ne lepši ne grši kakor današnji in uporabljena je enaka tehnika ...
- ³ *Illusio* (iz *ludere*): zasramovanje, porog; še v XII. stoletju pomeni beseda *illusium* norčevanje. Opozarjamo tudi na to, da so sinonimi za iluzijo: privid, vizija, himera, prevara, sen in utopija.
- ⁴ Po Lacanu pri Platonovem nasprotovanju iluziji slikarstva »ne gre za to, da je slikarstvo iluzoričen ekvivalent predmeta, dasiravno se zdi, da Platon tako pravi. Stvar je v tem, da se *trompe-l'oeil* slikarstva dela, da je nekaj drugega, kot je. //... Slika ne tekmuje z videzom, tekmuje s tistim, kar nam Platon kaže onstran videza kot idejo. Prav zato, ker je slika ta videz, ki pravi, da je tisto, kar ustvarja videz, se Platon dvigne proti slikarstvu kot dejavnosti, ki tekmuje z njegovo». J. Lacan, *Stirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 149–150.
- ⁵ Cf. denimo, naše besede »Veri similis», Sinteza, 1982; »Figura zajetja», Problemi – Razprave, 209–211, Ljubljana 1981, str. 76–79; »Gledalec v sliki», Letopis svobodne katedre FF in FSPN, Ljubljana 1983.
- ⁶ Cf. Philippe Ariès, »Sant Paul et le chair» in Paul Veyne, »L'homosexualité à Rome», oba v *Communications* 35 (*Sexualités occidentales*), Pariz 1982.
- ⁷ J. Lacan, *Stirje temeljni koncepti* ..., str. 75.
- ⁸ Aristotelova *licentia poetica*, Poetika, 25.
- ⁹ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique*, P. U. F., Pariz 1961, str. 99.
- ¹⁰ E. H. Gombrich, op. cit., str. 127–8.
- ¹¹ Publius Ovidius Naso, *Metamorphoseon*, liber decimus, in R. Ehwald ed., 1891, t. I. 245–295, prevod Kajetana Gantarja, Mladinska knjiga, Ljubljana 1977, str. 66–67.
- ¹² E. H. Gombrich, op. cit., str. 128.
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Gantarjev prev., str. 66; *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentes /Viderat, of-fensus, vitius, quae plurima mentis /Feminae natura dedit, sine coniuge caelebs...*
- ¹⁵ Ibid., str. 67; *Festa dies Veneris tota celebrantur Cypro /Venerat, et pandis induta cor-nibus aenum / Concedant ictae nivea cervice invence, / Turaque fumabant: cum munere functus ad aras / Constati et timide /si dare cuncta potestis / Sit coniunx, opto non ausus / eburnea virgo; Dicere, Pygmalion /similis mea /dixit eburnae*.
- ¹⁶ Ibid.; *Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae, / Incumbensque toro dedit oscula, visa te-perere est: / Admoveret os iterum, manibus quoque pectora templat: / Temptatum molestit ebur, positoque rigore / Subsidit digitis, cedidit, ut Hymettia sole / Cera remollescit, tractataeque pollice multas / Flectitur in facies, ipsoque fit utilis usui. / Dum stupet, et dubie gaudet, fallique veretur, / Rursus amans rursusque manu sua vota retractat. / Corpus erat: salient temptatae pollice venae. / Tum vero Paphius plenissima concipit heros / Verba, quibus Veneri grates agit, oraque tandem / Ore suo non falsa permit: dataque oscula virgo / Sensit, et erubuit, ti-midumque ad lumina lumen / Atollens pariter cum caelo vidit amantem.*
- ¹⁷ Ta pogled v nebo – Uran – in ljubimca kljub Ovidijevemu zatrevanju o zardevanju in plasnosti ne more biti nedolžen; če vemo, da je bila Afroditina spoceta s kastracijo Neba, ni treba veliko domišljati, da se zavemo, kaj pomeni »hkrati ugrizati nebo in ljubimca».
- ¹⁸ Prva verzija: *Ilia Paphon genuit, de qua tenet insula nomen*; druga verzija: ... *de quo tulit insula nomen*.
- ¹⁹ Karpasjski kralj Pigmalion je imel brata Thrasia, ki je v Egiptu uvedel Zeusov kult s človeškimi žrtvami.
- ²⁰ ... *tamquam si usoria res esset, sublevato in lectulum nimine copularier amplexibus at-que ore resque alias agere libidinis vacuae imaginatione frustrabiles*. Arnobius, *Adversus gentiles*, VI.
- ²¹ Nekateri razlagalci zgodbe o Pigmalionu v Ovidijevi verziji povezujejo začetno Pigmalionovo resignacijo nad ženskami z zgodbo o Propoetidah, ki je v *Metamorfazah* neposredno pred Pigmalionovo zgodbo. Pri teh razlagah gre bržčas za zamenjavanje narativnega reda s psihološko kaznovanostjo, ki je bolj atribut naših sodobnikov kakor antičnih literatov, sicer bi moralo biti mogoče vse Ovidijeve metamorfoze na ta način izpeljati drugo iz druge. V Ovidijevi zgodbi o Propoetidah – bržkone enako – milijeni in rafiniran – kakor Pigmalionova zgodba – gre za dekleta iz ciprskega Amatisa, ki niso priznava Venerine božanske narave. Boginja jih je kaznovala v dveh stopnjah: z npravnstvenim propadom – zgubilo se sram in se vdajala nečistovanju, niso več zardevale, zato jim je v žilah zastajala kri in spremenilo se se v kamne. Vendar Plutarh navaja verz iz neke nežane pesnitve neznanega pesnika, ki pravi, da se Afroditina ni jezila na Pro(s)polove hčere, »ker so zapeljale mladenice». Ime Propoetide ali Propoetide aludira na kar razvzra, Ovidij pa to aluzijo povzame z besedo *obscae*. Potemtakem bi Propoetide utegnile biti dekleta, ki so boginji žrtvovala devištvu, to se pravi, da bi utegnile biti obredna plat tega mita – in nemara tudi zgodbe o Pigmalionu Karpasjskem kralju – kultna prostitucija, ki je znana v Babilonu, domnevajo pa jo tudi na Cipru.
- ²² Kakor zvezo pri G. Dumézil, je tako transformacijo v Rimu doživel ves latinski mitski fundus, ki se je spremenil v historiografijo Anlov. Cf. »Horace, une lecture de Tite-Live» in *Transformations du Troisième du Triple*, Cahiers pour l'analyse, 7, Pariz 1967.
- ²³ Bržčas ta zgodba ne kaže semitskega izvora Pigmaliona in Afrodit, temveč ravno na-robe, helenistično interpretacijo semitske mitologije, »helenistični kulturni imperi-alizem», ki je – kakor pozneje rimski, denimo, pri romaniziranju keltskih božanstev – videl povsod svoje lastne odseve. Nemara je Pygmaion res ime, ki izvira z Orijenta: že antični viri ga izvajajo iz feničanskega. Po tej razlagi gre za sestavljenko – običajno v semitskih jezikih – iz imena feničanskega boga *Punai* in kvalifikativna za boga *el'ion* (gelion = bog): *Punai/el'ion*. Ta etimologija se ujema z etimologijo Adonisovega imena: *Adon* = Gospod. Adonis včasih istovetijo s Pigmalionom: Adonis naj bi si na Cipru, kjer je uvedel Afroditin kult, nadel ime Pigmalion in se s tem imenom uvrstil med tamkajšnje kralje. Zgodba o Tir-skem Pigmalionu sodi v drug mitski kompleks, ki sicer ni brez povezave z Afrodito, ni pa ta boginja v njem tako dominantna – nemara prav zaradi rimske predelave, ki ta kompleks uvršča v rimsko predzgodovino. V antični latinski literaturi (Varron, Vergilij) je dominant-na junakinja tega kompleksa Pigmalionova sestra in soproga Sychaia, ki ga je Pigmalion umoril, Elissa (v Tiru) oziroma Dido (v Kartagini), ustanoviteljica punske države; rimska predelava mita naj bi utemeljila sovraštvo med Kartagino in Rimom na usodnem ljubeznem-skem nesporazumu med Didono in Enejem, ki se je za Dido končal s spektakularnim sa-momorom.
- ²⁴ Cf. M. Detienne, *Les jardins d'Adonis*, Gallimard, Pariz 1974.
- ²⁵ Cf. J. G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3. popravljena in raz-širjena izdaja, vol. III, London 1911.
- ²⁶ Ker Atalanta in Hipomen, potem ko jima je Afroditna pomagala pri uresničitvi želje, nista opravila zahvalnih daritev, v med koitom na prepovedanem svetem kraju, ki ga sama iz- zove, kaznuje tako, da ju spremeni v leva; levi pa se po tedanjem prepričanju niso parili med seboj, temveč zgolj z leopardi.
- ²⁷ Cf. Ramnoux, *Mythologie ou la famille olympienne*, Colin, Pariz 1962, str. 20.
- ²⁸ Cf. Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, Pa-riz 1959, str. 29; Hesiod, *Theogonia*, strofe 211–232.
- ²⁹ Afroditina moč nad bogovi in smrtniki je bila zelo velika, a tudi sama je velikokrat pod-legla svoji sli. Med Olimpijci so bile izjema le tri boginje: Athena, Artemis in Hestia. Njene prešušne zveze z bogovi, zlasti pa potomci iz teh zvez (z Aresom Deimos, Phobos in Har-monia, nemara še Eros; z Dionizom falčno božanstvo Priap; s Hermesom Hermatofid; s Pozejdonom Eryx) aludirajo na precej drugačno predzgodovino klasičnega ali rimskega Afroditnega kulta, saj imajo malone vsi kakšno monstrozno značilnost.
- ³⁰ Cf. G. Dumézil, *Mythe et épopée. Idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, I. del, Gallimard, Pariz 1968, str. 281.
- ³¹ O Parisovi sodbi govori Dumézil, op. cit., str. 581–586; na str. 584 pravi, da je ob Ho-merju in Pindarju »Evripid najstarejša literarna priča eksplisitivne legende. Ni pa si je iz-

- misli. Navsezadnje jo je prevzel iz Ciprskih spevov iz VIII. ali VII. stoletja pr. n. š., ti pa za-gotovo temeljijo na poprejšnjem izročilu». Ikonografsko izročilo je še starejše in se po-vezuje s temo (življenjskega) razpolja.
- ³² Ibid., 582; ponoviti tu je treba Dumézilovo opozorilo: »To seveda ne pomeni, da so He-ra, Athena in Afroditna tudi v celoti, v vseh rabah dednine indoevropskih koncepcij. Narobe, če sodimo po njihovih imenih, ki nimajo indoevropske etimologije, je verjetno, da so si jih grški zavezovalci sposodili od tega ali onega izmed ljudstev, ki so bila pred njimi na otokih in rti, ki so jih oni proslavili.» (str. 585–586). Navzlic temu se zdi, da Afroditna bolj kakor Atena ustreza eni – tretji – izmed funkcij.
- ³³ Ibid., str. 104.
- ³⁴ Cf. G. Dumézil, *Tarpeia*, Pariz, 1947, str. 58–59.
- ³⁵ Cf. G. Dumézil, *Naissance des Archanges*, Pariz, 1945, str. 170–180.
- ³⁶ »In ena največji združena trivalentnih himn v RgVedi (X, 125 = AtharvaVeda, IV, 130) je prav panteistična himna, v kateri se boginja Vāc sama opredeljuje kot gibalno treh ravni (prehrane, svete besede, boja: strofe 4, 5, 6), začne pa se tako, da s precejšnjim upo-števanjem kanoničnega seznama (trifunkcijskih) moških bogov razglasa, da »nosi» indi-vidualne moške bogove treh funkcij: »jaz nosim Mitra-Varuna, jaz nosim Indra-Agnija, jaz nosim Ašvina ...» G. Dumézil, *Mythe et épopée*, vol. I, str. 106–107.
- ³⁷ Ibid., str. 107–108.
- ³⁸ Cf. G. Dumézil, *Aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Pariz, 1956.
- ³⁹ E. H. Gombrich, op. cit., str. 168–169.
- ⁴⁰ Navedimo že banalen zgled: »Ne hčere ne sina po meni ne bo/dovolj je spomina, me pesmi pojo.»
- ⁴¹ A. Grosrichard, »Problème Polifem ali spaček in njegova mati», v *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, DDU Univerzum (Analecta), Ljubljana 1983, str. 158.
- ⁴² V teoriji reprodukcije, dojele kot ponavljanje figure, je zato delovanje materinske ima-ginacije, ki v pravem pomenu *zaplodi*, se pravi, proizvede novo. Vendar pa to, kar je za-plojeno, ni *novo živo bitje* (podčrtal B. R.), ampak v bitju, starem kot svet in predanem iz božjih rok, delež *zadevka*, ki se nanj opirata vsa podobnost in nepodobnost: zaplodi se le v imaginaciji in z njo, medtem ko se realno ponavlja. »A. Grosrichard, ibid., str. 157. Na isti strani pravi, da je ženska s svojo »živo» (tj. šibko) imaginacijo bitje zadevka, ki se definira le v odnosu do tistega, kar naredi nanjo vtis, se pravi, v odnosu do »svojeaga» dru-gega ali moškega. Zato Ženske (*La femme*) kot pojma ni, ne eks-sistira, zunaj področja tega drugega in zato je »neskončno in nepredvidljivo nepredvidljiva » ter ni nikoli »isto-vetna s sabo».
- ⁴³ G. Vasari, *Vite*, ed. G. Milanesi, Firenze 1878; Cf. izdajo C. L. Ragghianti, Milano 1945–49, vol. II, str. 404.
- ⁴⁴ Cf. A. Grosrichard, op. cit., str. 164–165.
- ⁴⁵ V času velike smrtnosti otrok je otroška smrt najpogostejša smrt; o mestu, ki ga ima otroška smrt v ideologiji klasične dobe cf. Ph. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'An-cien Régime*, Seuil, Pariz 1973; in isti avtor, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Seuil, Pariz 1975.
- ⁴⁶ »Žensko to, na kar lahko konec koncev reduciramo ta bitja žive imaginacije – pogled. Moško to, kar on ima, one pa nimajo in kar je kot označevalec razlike med spoloma ob-jekt, ki je najbolj primeren za to, da fascinira pogled ženske in da zaznamuje njeno ima-ginacijo – falos.» A. Grosrichard, op. cit., str. 166.
- ⁴⁷ Cf. B. Rotar, *Govoreče figure*, DDU Univerzum (Analecta), Ljubljana 1981, str. 53–54; zlasti pa cf. E. Panofsky, F. Saxl, R. Klibansky, *Saturn and Melancoly*, London 1964 in R. & M. Wittkover, *Born under Saturn*, London 1963, kjer je govor o zvezi med ikonografijo in planetarni karakteriologijo neoplatonistične umetnosti.
- ⁴⁸ Cf. J. L. Schefer, *L'Espèce de chose: melancolie*, Flammarion, Pariz 1978, str. 13.
- ⁴⁹ Kronos – Saturn, ki je s kastracijo očeta »spocel» Afroditto, nastopa v grški teogoniji še kot oče, ki žre svoje otroke, v platonistični ikonografiji pa kot figura s srpom (skopolnim orodjem). Cf. Panofsky, Saxl, Klibansky *Saturn and Melancoly*.
- ⁵⁰ Fr. Patrizzi, *Della retorica dieci dialoghi*, Benetke 1562, cit. v E. Garin, *Medioevo e Ri-nascimento. Studi e ricerche*, Bari 1954, str. 118.
- ⁵¹ J. Lacan, *Stirje temeljni koncepti*, str. 154.
- ⁵² J. P. Richter ed., *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford 1939, no. 19 ali L. da Vinci, *Trattato della Pittura*, ed. P. McMahon, I, Princeton 1956.
- ⁵³ Cf. B. Rotar, *Govoreče figure* 3. in 4. poglavje; cf. še »Figura zajetja» in »Gledalec v sli-ki».
- ⁵⁴ »Kadar nas torej slika prevara, gre za dvojno zmoto v naših sodbah: najprej zamenja-mo ucinke za vzrok in mislimo, da takoj vidimo vzrok slike, v čemer smo podobni psu, ki laja v ogledalo (...) Drugič pa se prevaramo, ko zamenjamo en vzrok za drugega in mis-limo, da je to, kar prihaja iz ploske slike, izvedeno iz nekega telesa, tako da imamo v naših sodbah metonimijo in metaforo hkrati; kajti same retorične figure preidejo v sofizem, ka-dar nas varajo.» G. W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, II, IX, pogl., par. 8, cit. v *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, str. 159.
- ⁵⁵ *Trattato della pittura*, ed. J. P. Richter, *Literary Works of L. da V.*, no. 28.
- ⁵⁶ E. H. Gombrich, op. cit., str. 129.
- ⁵⁷ Ibid., str. 131.
- ⁵⁸ Cf. P. Francastel, *La réalité figurative*, Gonthier, Pariz, 1965, 1. del: »Dimensions de l'expression figurative».
- ⁵⁹ *Trattato della pittura*, J. P. Richter ed., *Literary Works of L. da V.*
- ⁶⁰ A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 91; cf. še: E. H. Gombrich, »The Renaissance Con-cept of Artistic Progress and Its Consequences», *Acta XXVIII. umetnostnozgodovinskega kongresa* (1952), Amsterdam 1955, str. 91 sq.
- ⁶¹ L. Ghiberti, *Commentarii*, ed. O. Morisani, Neapelj 1947.
- ⁶² G. Boccaccio, *Decamerone*, VI, 5.
- ⁶³ Cf. P. O. Kristeller, *The Classics and the Renaissance Thought*, Cambridge (Mass.), 1955, 1. pogl., isti avtor, »The Modern System of the Arts. A Study of the History of Es-etics», *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, str. 495–528 in XIII, 1952, str. 17–45.
- ⁶⁴ Cf. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, London 1940, 2. izd. 1954; I. A. Richter, *Paragone. A Comparison of Arts by Leonardo da Vinci*, London 1949.
- ⁶⁵ A. Chastel, *Leonard de Vinci et l'expérience scientifique de la culture au XVI^e siècle*, Pariz 1953, str. 260 sq.
- ⁶⁶ L. B. Alberti, *De re aedificatoria* v: *Kleine kunsttheoretische Schriften*, ed. Janitschek, Du-naj 1877.
- ⁶⁷ L. B. Alberti, *Della pittura*, ed. J. Mallé, Firenze 1950, str. 9 sq.; Cf. C. Gilbert, *Alberti and Pino*, Marsyas, III, New York 1946, str. 87 sq.; D. W. Lee, »Utpictura poesis. The Hu-manistic Theory of Painting», *The Art Bulletin*, XXX, 1940, 4, str. 197 sq.; M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, The Clarendon Press, 1971.
- ⁶⁸ L. da Vinci, *Trattato della pittura*, ed. McMahon, str. 35; cf. A. Marinoni, *I rebus di Leo-nardo da Vinci*, Firenze 1954; G. Castelfranco, »Movimenti della critica vinciana» v: *Leonardo, saggi e ricerche*, Rim 1954, str. 437.
- ⁶⁹ *Trattato della pittura*, ed. H. Ludwig, Dunaj 1882, no. 25, I, str. 50.
- ⁷⁰ Citirano v R. Huyghue, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Pariz 1955, str. 69.
- ⁷¹ Cf. ibid., str. 68.
- ⁷² M. Ficino, *De vita triplici*, III, 17, *Opera*, Basel 1576, str. 355.
- ⁷³ M. Ficino, *Theologia platonica*, XIII, 2, *Opera*, str. 295.
- ⁷⁴ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Pariz 1966, str. 18–31.
- ⁷⁵ J. Lacan, *Seminaire III*, Seuil, Pariz 1981, str. 77.
- ⁷⁶ A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Droz, Ženeva 1954, str. 68 n. 2; Pomponius Gauricus, *De sculptura*, ed. Brockhaus Leipzig 1886, str. 16 in 104.
- ⁷⁷ A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 99.
- ⁷⁸ P. Gauricus, *De sculptura*, str. 154; cf. A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, II, str. 5.
- ⁷⁹ L. Pacioli, *De divina proporzione*, Benetke 1504, cit. v A. Chastel, *Art et Humanisme*, str. 100.
- ⁸⁰ A. Chastel, ibid., str. 101; cf. *Marsile Ficin et l'art*, II, str. 2.
- ⁸¹ Cf., denimo, deli Edmonda Solmija *Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, Modena 1898 in *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*, Mantova 1905; v drugem delu med drugim pravi: »Medtem ko je Marsilio Ficino s samovoljnim sinkretiz-mom zidal filozofijo, ki ne odgovarja na nobeno izmed velikih vprašanj, ki so se zastavljala duhovom, izšli iz srednjeveških bojev, sta dva duhova, docela nasprotna po izvoru, vzgoji in življenjskih okoliščinah, Cusa in Leonardo, prvič na nasprotujoč način odgovo-rila na probleme spoznanja.» (str. 3) Za pisca sta to »predstavnik modernega racional-

- lizma in empirizma. » V zvezi z naravo Leonardovega naravoslovja cf. E. Garin, »La cultura fiorentina nell'età di Leonardo« v *Medioevo e Rinascimento*; cf. s. pridržki P. Duhem, *Leonard de Vinci, ceux qu'il a lu, ceux qui l'ont lu*, Pariz 1900; cf. še A. Chastel, *Art et humanisme*, 3^e section: »Leonard de Vinci et le néoplatonisme«, str. 401 sq.
- ⁸³ Pico della Mirandola, *Heptaplus*, Proemio, ed. E. Garin, *Opera*, I, Firenze 1942, str. 192.
- ⁸⁴ M. Ficino, *Theologia platonica*, XVIII, 10, *Opera*, str. 418; cf. A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, str. 53, n. 33, str. 68.
- ⁸⁵ Cf. E. Panofsky, *Hercules am Scheidenwege*, Leipzig 1920.
- ⁸⁶ J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, London, The Warburg Institute, 1939, VI, pogl.
- ⁸⁷ M. Ficino, *Epistola V, Opera*, str. 805.
- ⁸⁸ A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 210.
- ⁸⁹ Cit. v. *ibid.*, str. 414.
- ⁹⁰ *Trattato della pittura*, ed. H. Ludwig, par. 33, I, str. 68–70; G. Fumagalli, *Leonardo «omo senza lettere»* Firenze 1938, ponatis 1952, str. 47–49; o vlogi *diseña* cf. O. Benesch, »Leonardo da Vinci and Scientific Drawing«, *The American Scientist*, XXXI, 1943, str. 311–341.
- ⁹¹ J. P. Richter, *The Literary Works...*, no. 3, G. Fumagalli, op. cit., str. 34; *Trattato della pittura*, H. Ludwig ed., par. 1.
- ⁹² Ms. v. Institut de France, G. 47.2^o; J. P. Richter, op. cit., no. 1151.
- ⁹³ *Codex Atlanticus*, 147 v^o a; cit. v. A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 413.
- ⁹⁴ Cf. *Trattato della pittura*; cf. še H. Damisch, *Théorie du nuage*, Seuil, Pariz 1972, str. 49 sq.
- ⁹⁵ Cf. F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIVth and early XVth centuries*, London 1947.
- ⁹⁶ V zvezi z *impresso* cf. R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Pariz 1970, str. 125 sq.
- ⁹⁷ Cf. A. Chastel, »Malancolia in the sonnets of Lorenzo de' Medici«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, VIII, 1945, str. 61–67.
- ⁹⁸ Cf. L. Marin, *Le portrait du Roi*, Minuit, Pariz 1981, 49 sq. in 251 sq.
- ⁹⁹ Cf. A. Chastel, »Leonard de Vinci et le néoplatonisme« v: *Art et humanisme*.
- ¹⁰⁰ Cf. Gombrich, *Art and Illusion*, str. 131 in M. Johnson, *Art and Scientific Thought*, London 1944, IV, pogl.
- ¹⁰¹ O avtomatu - *Imagu mundi* - piše Ficino v posebnem poglavju »De fabricando universi figura« v *De vita triplici*, III, 19; to poglavje nasteva vse elemente, vključno z magično vednostjo, ki jih je treba upoštevati pri tej delikatni rekonstrukciji podobe sveta, ki naj kakor sam svet zadošča sama sebi in se ravna po skrivnem načelu. Cf. A. Chastel, *Marsile Ficini et l'art*, str. 95 in n.
- ¹⁰² Cf. E. Garin, »Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento«, *Belfagor*, 1950, str. 657–667 in *Medioevo e Rinascimento*.
- ¹⁰³ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, str. 317.
- ¹⁰⁴ *Ibid.*
- ¹⁰⁵ Zapeljiva analogija s šibko začetno epistemično razmejitevjo med astronomijo in astrologijo, med newtonovsko fiziko in alkimijo ni pertinentna, saj se slikarstvo in mašinstvo (»tehnika«) le »od zunaj« in začasno približata kartezijanskemu racionalizmu znanosti, dejansko pa se nikoli ne otresesta svoje imaginarne (ideološke) narave, ki omogoča tako obskurantizme kakor njihovo nasprotje. Kakor je bilo v Quattrocentu – in pozneje v francoskih »klasičnih stoletjih« – slikarstvo scientificno (od tam vrednostna povezava »znanost in umetnost«), tako je od industrijske revolucije naprej scientificna »tehnika«: vrednostna povezava je tedaj: »znanost in tehnika«.
- ¹⁰⁶ M. Ficino, *Theologia platonica*, IV, 1, *Opera*, str. 124–125.
- ¹⁰⁷ *Ibid.*, IV, 1, *Opera*, str. 129–130; elemente »ilustrirajo« karakteristične kristalinične forme, ki sintetizirajo »antagonistična« načela (demone) v sleherni etaži:
- Zemlja kubus Pluton-Proserpina
Ogenj piramida (tetraeder) Phaneta-Aurora
Voda ikosaeder Ocean-Thetis
Zrak oktaeder Jupiter-Juno
- ¹⁰⁸ J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti*, str. 74 in 95.
- ¹⁰⁹ A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 204; cf. E. Garin, »Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento«.
- ¹¹⁰ B. Pascal, *Pensées et opuscules*, ed. L. Brunschwig, Hechette, Pariz, str. 389.
- ¹¹¹ Descartes, *Cinquièmes Réponses*, Pleiades, str. 495; v slov. je fragment citiran v *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, str. 161.
- ¹¹² J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti*, str. 83.
- ¹¹³ *Ibid.*
- ¹¹⁴ Le Point, IV, XXI, 1939, str. 14.
- ¹¹⁵ S. de Caus, *Les raisons des forces mouvantes*, 1615, II, *Problème XIV*, sl. 14, cit. v J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, O. Perrin, Pariz 1969, str. 66.
- ¹¹⁶ M. E. Montaigne, *Journal de voyage*, 1580, ed. L. Lantrey, Pariz 1906, str. 188; cf. še D. Heikamp, »Le merveilles de Pratolino«, *L'Oeil*, 71, 1962, str. 16 sq.
- ¹¹⁷ S. de Caus, op. cit., II, *Problème XVI*, sl. 16.
- ¹¹⁸ J. Baltrušaitis, op. cit., str. 66.
- ¹¹⁹ *Ibid.*
- ¹²⁰ *Oeuvres de Descartes*, ed. Ch. Adam et P. Thanery, vol. XI.
- ¹²¹ Leyden 1662; cf. *Oeuvres* (Adam & Thanery), vol. XI.
- ¹²² *Oeuvres*, vol. XI, str. 130
- ¹²³ *Ibid.*, str. 131.
- ¹²⁴ *Ibid.*, str. 130.
- ¹²⁵ *Discours de la Méthode*, 1657.
- ¹²⁶ G. Rodis-Lewis, »Machinerie et perspectives curieuses dans leur rapport avec le cartésianisme«, *Bulletin de la Société d'Etudes du XVII^e siècle*, 1956, str. 464.
- ¹²⁷ J. Baltrušaitis, op. cit., str. 62.
- ¹²⁸ Dioptrika je nauk o lomljeni svetlobi, medtem ko je optika nauk o svetlobnih zakonih, katoptrika pa o odbiti svetlobi.
- ¹²⁹ Descartes, *Dioptrique*, *Discours premier*: »De la lumière«.
- ¹³⁰ *Ibid.*
- ¹³¹ *Ibid.*, *Discours quatrième*: »Des sens en général«.
- ¹³² *Ibid.*, *Discours sixième*: »De la vision«.

- ¹³³ *Ibid.*, »Des sens en général«.
- ¹³⁴ Cf. *Discours de la Méthode*, V, del.
- ¹³⁵ Cf. J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti*, str. 130.
- ¹³⁶ Cf. J. Lacan, *Le séminaire III, Les Psychoses*, str. 75–78.
- ¹³⁷ Cf. A. Chastel, »La Renaissance fantaisiste«, *L'Oeil*, sept, 1956, str. 34–41.
- ¹³⁸ Montaigne, *Essais*, I, 28, Gallimard, Pariz 1950, pogl.: »De amitié«, str. 218.
- ¹³⁹ Haguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Didier, Pariz 1925.
- ¹⁴⁰ S. Freud, *Traumdeutung*, VI, pogl.
- ¹⁴¹ Cf. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Pariz 1961, str. 617.
- ¹⁴² J. Derrida, »Nature, culture, écriture«, *Cahiers pour l'analyse*, 4, 1966, str. 44.
- ¹⁴³ Descartes, *Première Méditation* Pleiades, str. 269.
- ¹⁴⁴ Cf. Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Pariz 1962, str. 27–29.
- ¹⁴⁵ Legrand & Sluys, *Arcimboldo et les arcimboldesques*, La Nef de Paris, Bruselj 1955, str. 71.
- ¹⁴⁶ Cf. G. Lascaux, *Le monstre dans l'art occidental*, Kliencksieck, Pariz 1973, str. 102.
- ¹⁴⁷ Descartes, *Première Méditation*, Pleiades, str. 269.
- ¹⁴⁸ Descartes, *Les passions de l'âme*, 1. del, čl. 20–21, Pleiades, str. 705–706.
- ¹⁴⁹ Baltrušaitis, op. cit., str. 59.
- ¹⁵⁰ G. Lascaux, op. cit., str. 179.
- ¹⁵¹ V zvezi s konstitucijo ženske cf. J. Lacan, *Le séminaire III*, str. 196–203; cf. še *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, str. 67 in 157; v zvezi z gospodarjevo figuro cf. *ibid.*, str. 151–153; v zvezi z bogom cf. *Le séminaire III*, V, pogl. in *Gospodstvo, vzgoja, analiza*, str. 162.
- ¹⁵² R. de Piles, *Disertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Chez N. Langlois, Pariz 1681, str. 33.
- ¹⁵³ M. Foucault, *Histoire de la folie*, I, del, 2. pogl.
- ¹⁵⁴ Gre za *Triumph der Empfindsamkeit* (1778), kjer je glavni junak princ Cronaro, ki meni, da je zaljubljen v kraljico Mandadano, in si da narediti lutko po njeni podobi. Kraljica se sklone supirantno usmiliti in se postavi na lutkino mesto, princ pa spozna, da pravzaprav ljubi lutko, ne pa ženske.
- ¹⁵⁵ Taka lutka nastopa zlasti v nemški literaturi tega časa, dogajanje pa je vselej postavljeno v utopične ali eksotične kraje: v Italijo ali v Pariz. Italijanska imena »norih mašinistov« so še dolgo zaščitni znak tega literarnega žanra. Ob že omenjeni Goethejevi »fantaziji« cf. še Jean-Paul, *Teufels Papiere*, 1789 in *Personalien vom Bedienten und Maschiennemann*; Chapuis navaja še »šaljivo zgodbo« neznanega avtorja *Madame du Bois* (Erfurt 1792), ki namesto o strojniku govori o sleparju, ki je za svoje nizkotne namene izrabil svoj izdelek, avtomat, »kip ženske iz lesa iz voska, ki naj bi bil lepši kakor najbolj očarljive dame«. Ta kip je lahko s pomočjo magnetna naredil nekaj gibov in poklonov. Nazadnje je slepar organiziral srečanje med »galanti« in »lepim angelom« ter izginil. Srečanje – katerega klavni protagonist je bil »mlad duhovnik, ki je bil bolj zaljubljen kakor drugi« in ki je s poljubom povzročil, da je podoba razpadla – je bilo za »galante« tak pretres, da so »osramočeni pobegnili«. A. Chapuis, *Automates dans l'oeuvre d'imagination*, Ed. Du Griffon, Neuchâtel 1947, str. 66–68.
- ¹⁵⁶ Cf. Rabant, »L'écriture et la voix«, *Ornicar? Analytica 2* (Mélanges), 1975, str. 3.
- ¹⁵⁷ Cf. J. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, 3. izd., Pariz in Lyon 1844.
- ¹⁵⁸ G. Lascaux, op. cit., str. 124–125.
- ¹⁵⁹ *Teufels Elixiere* iz 1814–15.
- ¹⁶⁰ Cf. Rabant, art. cit., str. 5.
- ¹⁶¹ *Der Sandmann*.
- ¹⁶² S. Freud, *Das Unheimliche*, 1919, III, del, 3. pogl.
- ¹⁶³ G. Bachelard, *La terre et les rêves du repos*, Corti, Pariz 1948, str. 226.
- ¹⁶⁴ *De picturis et imaginibus*, 1570.
- ¹⁶⁵ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, P. U. F., Pariz 1955, t. I, str. 326.
- ¹⁶⁶ J. Lacan, *Štirje temeljni koncepti*, str. 84.
- ¹⁶⁷ Cit. v G. Lascaux, op. cit., str. 383.
- ¹⁶⁸ Cf. A. Chastel, *Art et humanisme*, str. 266–267.
- ¹⁶⁹ G. Lascaux, op. cit., str. 163.
- ¹⁷⁰ Cf. S. Freud, »La féminité« v: *Nouvelles expériences sur la psychanalyse*.
- ¹⁷¹ G. Lascaux, op. cit., str. 381.
- ¹⁷² Stari Grki so odstranjevali pohabljeni in deformirane novorojence, hkrati pa so svojo bojazan pred monstroznimi bitji »racionalizirali« tako, da so si izmislili monstrozne cloveške in živalske vrste daleč na Vzhodu, zlasti v Indiji. Cf. R. Wittkover, »Mervels on the East«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, str. 159; številni sodobni umetnostni zgodovinarji iščejo vir srednjeveških pošasti na Vzhodu: cf. denimo, E. Mäle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, A. Colin, Pariz, 1922; R. Huyghe, *L'Art et l'âme*, Flammarion, Pariz 1960. V zvezi z dejanskimi vzhodnjaškimi vplivi na antični in srednjeveški imaginarij Zahoda cf. P. Demargne, *Naissance de l'art grec*, Gallimard, Pariz 1964; *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, P. U. F., Pariz 1960; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I; J. Baltrušaitis, *art sumérien, art roman*, Leroux, Pariz 1934. in *Le Moyen Age fantastique*, A. Colin, Pariz 1955.
- ¹⁷³ Melanchton, uvod v pamflet o Oslu-Papežu, cit. v J. Baltrušaitis, *Revels et prodiges. Le gothique fantastique*, A. Colin, Pariz 1960, str. 314.
- ¹⁷⁴ *Levitika*, XXI, 18–21.
- ¹⁷⁵ *Teufels Elixiere*.
- ¹⁷⁶ *Ibid.*
- ¹⁷⁷ Cf. Rabant, art. cit., str. 5.
- ¹⁷⁸ *Teufels Elixiere*.
- ¹⁷⁹ *Der Sandmann*.
- ¹⁸⁰ *Teufels Elixiere*.
- ¹⁸¹ Cf. Rabant, art. cit., str. 8; cf. tudi isti avtor, »L'illusion pédagogique«, *L'Inconscient*, VIII, 1968.
- ¹⁸² M. Foucault, *Surveiller et punir. Histoire de la prison*, Gallimard, 1974.
- ¹⁸³ *Der Maschiennemann*.
- ¹⁸⁴ »Voja pesnikom in godbenikom! Preobrnimo njihovo zlo nakano, da obdajo gledalca z varljivimi podobami in ga iztrgajo iz realnega sveta. Iz tega sledi, da morate enako, kakor se te osebe zatekajo k vsem sredstvom, da bi dosegle, da bi gledalec pozabil, da je v gledališču, z dobro kombinirano dispozicijo dekorja in strojev gledalca nenehno spominjati na to.« *Ibid.*
- ¹⁸⁵ Cf. Rabant, »L'écriture et la Voix«, str. 8.
- ¹⁸⁶ *Ibid.*, str. 9.



Rastko Močnik

O položaju kinematografije v zgodovini idej



Frankenstein, režija James Whale, 1931

Vse stvari, ki so umetne, so s tem že tudi naravne.

Descartes

Paradoks je skok iz mehanike v življenje. Paradoks je živ kakor elektrika... Zato ne bodimo mehanični, ampak bodimo električni!
... Plakativno: ČLOVEK-STROJ bo uničen!

Kosovel

V tem eseju se bomo kinematografije lotili čisto naivno: v njej vidimo zaenkrat zgolj *umetnostno uporabo stroja*. Že ta določitev je zadosti, da nas opozori na krhkost vsakdanjih pojmovnikov, in njena pomanjkljivost je prej v tem, da je še premalo naivna.

Glede »stroja« lahko sicer svoje izhodišče še kar zadovoljivo ubranimo: neposredno je namreč razvidno, da tehnološki medijski moment v kinematografiji deluje na prav posebni ravni, drugačni kakor pri tradicionalnih umetnostih. Četudi je nemara za sonet prava izrazna oblika rokopa, pa sonete večinoma prebiramo natisnjene, včasih nam jih celo recitirajo, in oboje še kar dobro prenašamo: tehnologija soneta je laški enajsterec, tj. neka določena forma izraza, zato je za substanco izraza lahko ravnodušen. Pri computerski grafiki, denimo, je strojni moment že veliko bolj notranji glede na »umetnost«: a še zmerom grafika ostaja grafika in del slikarstva. Pri kinu pa je tako, da ga brez stroja sploh ne bi bilo – in tudi ne bi bilo nikakršne druge kinematografske umetnosti. (Za grafiko je tak ireduktibilni tehnološki moment *tisk*: a ta je v prevladujoči obliki rokodelski, tako da je najsplošnejša razlika med kinematografijo in grafiko razlika med rokodelsko in industrijsko tehnologijo.)

Glede »umetnosti« je stvar že težja: četudi se ne spustimo v džunglo estetskih prerekaj o tem, kaj sploh »umetnost« je, in se zadovoljimo z ideološkim dejstvom, da vsaj na nekem osrednjem področju človeških izdelkov obstaja splošni konsenz o tem, ali nekaj umetnost je ali ni, ne glede na posebne definicije umetnostnega, s katerimi to vnaprejšnjo (ideološko) presojo post festum utemeljujejo; četudi torej pobegnemo iz džungle razrednega boja in se zadovoljimo s trupli, ki so ostala na bojnem polju – pa vseeno naletimo na hude težave, če hočemo pojasniti, kakšna je razlika med »umetnostno« in »ne-umetnostno« rabo stroja. Ponujajo se nam sicer negativne določitve, da umetnostna raba »ni koristna« ali celo »ni potrebna«, a težava ni preprosto v tem, da se nam studi žargon sodobnih oblastnikov, pač pa je načelna – korist in potrebo namreč ustvarja šele stroj sam, kakor navsezadnje (in to pravi že mladi Marx) šele estetski predmet ustvarja estetski čut. Lahko bi se poskusili izvléči z odgovorom po ortodoksni shemi družbene baze in vrhne stavbe, in bi rekli, da umetnostna raba stroja ne služi nacionalni ekonomiji in potemtakem ne more biti predmet politične ekonomije. A ta postavitev je očitno napačna – kolikor je kino danes kot industrija in komerciala prav pomemben del nacionalnih ekonomij, in kolikor so stroji prav v *umetnostni* rabi že od nekdaj bili del ekonomije *političnega* (navsezadnje so najimenašnji hidravlični sistem svojega časa postavili prav v versajske vrtove; in je von Kempelenov Turek v šahu premagal menda prav Napoleona, in prav v Schönbrunn – nemara v kisló kompenzacijo za Ilirske province).

Nadaljnji problem »umetnostnega« je v tem, za kar se ta beseda pravzaprav edino uporablja: namreč da stlači v en koš popolnoma heterogene praktike in izdelke, ki so vsak v svoji epohi delovali v različnih ideoloških konjunkturah, z različnimi subjektivnimi intencijami in družbenimi pomeni. Ta določitev je, skratka, neustrezna za sleherni zgodovinski proučevanje: zgreši namreč prav vsakokratno specifično »umetnostne« rabe strojev – in z ideološkim gibom na kvadrat vse etnocentrično strpa pod kapo sodobnega umevanja umetnostnega.

»Umetnostno« rabo stroja bi od drugih rab lahko razločili tudi tako, da bi rekli, da pri »umetnostni« rabi stroj proizvaja čisto ideologijo, medtem ko pri preostalih rabah proizvaja še kaj drugega zraven. Tako določitev bi bila tvegana: saj je tisto »drugo« ravno zato, ker je videti naravno in samoumevno, kakor da deluje na ravni bioloških, pred- ali ne- družbenih »potreb« ali vsaj na ravni potreb družbenosti »nasploh« (brez zgodovinsko-razredne specifikacije) itn., ravno zaradi tega »naturaliziranega« videza je tisto »drugo« prav ideologija v najčistejši obliki. Navsezadnje sleherni stroj proizvaja ideologijo, ker proizvaja družbena proizvodna razmerja; ker

pa stroj na drugi strani ta ideološka posredovanja tudi predpostavlja, saj ga drugače ne bi bilo (ga ne bi bilo mogoče proizvesti), moramo reči, da je stroj samo eden izmed materialnih momentov v obstoju ideologije, namreč njen substancialni moment – drug materialni moment ideologije bi, denimo, bile institucije ali diskurzi.

A prav na tej ravni dialektike proizvodnih razmerij in proizvodnih sil bi nemara lahko zaenkrat prišli do najbolj zadovoljive razločitve med umetnostno in ne-umetnostno rabo stroja – četudi bo ta razločitev zgolj kvantitativna. Če namreč na področju neumetnostne rabe deluje klasična marksovska dialektika proizvodnih sil in proizvodnih razmerij (nove sile postavijo nova razmerja, ta nekaj časa spodbujajo razvoj sil, potem ga ovirajo, dokler ne pride do prevrata – spremembe v razmerjih), pa na področju umetnostne rabe te dialektike ni. Tu imamo pravzaprav le dva glavna položaja: ali postavljajo »razmerja«, tj. ideološki diskurzi strojem zahteve, ki jih ti ne morejo izpolniti – ali jim vsaj ne morejo ustreči brez goljufije; ta situacija je značilna za predindustrijske, tj. predkapitalistične družbe, tj. za družbe z zunanje-ekonomskim (ideološkim) nasiljem in z ideološko dominantno (npr. govoreči kipi v starem Egiptu); ali pa medijska tehnologija sama »spontano« postavlja sebi ustrezna razmerja, tj. samoniklo proizvaja svojo ideologijo – pri čemer do prevratov prihaja sekundarno na drugih področjih (npr. v pravu, v religiji, v mednarodnih odnosih itn.). Slovita revolucionarna moč umetnostnih tehnologij bi potem prihajala prav iz tega, da so na svojem področju »vselej že počistile«. Značilnost umetnostne uporabe stroja bi potem bila v tem, da je »ideološki potencial« stroja vselej ali premajhen ali prevelik za ideološko zahtevo, ki se mu postavlja.²

To pomeni, da je »umetnostna« tista uporaba stroja, pri kateri je srečanje med ideološko zahtevo in ideološko substanco (strojem) vselej neuspešno, zgrešeno srečanje *brez dialektike*. To srečanje je nesrečno, ne da bi bilo mogoče iz tega neskladja iztržiti najmanjše upanje na zgodovinsko produktivnost: napetost med produktivnimi silami in produkcijskimi razmerji je v »materialni« (neumetnostni) produkciji gonilo zgodovine, kakorkoli se potem zgodovina že goni. Pri umetnostni uporabi stroja pa to neskladje deluje na prazno, ta napetost ni »produktivna«, ni zgodovinska.

Umetnostni stroj potemtakem uprizarja neuspešnost srečanja med *ideologijo kot diskurzom*, ki posreduje (producira in reproducira) proizvodna razmerja, in *ideologijo kot substanco*, utelešeno v stroju, tj. v delovnem sredstvu, ki je sestavina proizvodnih sil. To se pravi, da umetnostna raba stroja uprizarja problematiko njegove neumetnostne *zgodovinske* »rabe« – uprizarja samo dialektiko zgodovinskega razvoja, protislovje med proizvodnimi razmerji in proizvodnimi silami, a na nezgodovinski in nedialektični način. Stroj v umetnostni rabi proizvaja protislovje med ideologijo kot zahtevo (diskurzom) in ideologijo kot substanco (strojem), proizvaja torej protislovje ideologije *s seboj samo*.

S tem pa smo svoji določitvi, da je filmska raba stroja »umetnostna« raba, končno le podelili minimalno rigorozen konceptualni status: če umetnostna praksa vzpostavlja *notranjo razdaljo* v ideološkem diskurzu, potem je produkcija notranjega protislovja ideologije kot ideologije prav *umetnostna* produkcija.³

Iz doslej povedanega lahko pojasnimo dvoje značilnosti »strojne« umetnosti, ki imata zlasti pri kinu naravno intuitivnih očitnosti in ostajata zato na ravni »neposrednega doživljanja« skoz in skoz skrivnostni. Prva zadeva razmerje med človekom in strojem, druga pa naravo ideološke interpelacije v mašinski umetnosti.

Umetnostni stroj bi lahko že kar spočetka določili kot tisti stroj, ki ga *človek ne more nadomestiti*.⁴ Če v »materialni« produkciji, tj. v svetu dela, stroj progresivno nadomešča človeka in je tudi pri delih, ki jih človek ne zmore več, mogoče najti neko kontinuirano povezavo z antropogenim delovnim procesom (in je torej vsaj z računom opravilo stroja mogoče izraziti s človeškim delom, ki ga nadomešča) – pa so pri »materialni« umetnostni strojni produkciji že same naloge od vsega začetka mašinske, ne antropomorfne. Svet dela je ireduktibilno antropološki – medtem ko gre pri umetnostnem mašizmu prav za izključevanje človeškega faktorja. Lahko bi celo rekli, da je umetnostna raba stroja najbolj »mašinska«, da je umetnostni stroj »najbolj« stroj. Zadeva

je polna paradoksov – in tudi tu nemogoče dobi naravo prepovedanega. Pri umetnostni rabi človek stroja *ne sme* nadomeščati – in v položajih, ko je to sploh še mogoče, namreč tam, kjer ideološki potencial stroja ne dosega ravni ideološke zahteve (kakor pri egiptovskih govorečih kipih ali pri von Kempelenovem šahistu), je človek v »stroju« prav strogo varovana skrivnost, tj. prevara.

To isto prepoved, ki je preprosta prevara pri nepopolnih in varljivih »strojih«, srečamo na drugi strani zgodovine kot ambivalenten odnos do popolnih robotov: tema robota, ki bi postal človek, je že od vsega začetka prav toliko privlačna, kolikor zbuja grozo. Ena najnovejših uprizoritev te fantazije je film *Blade Runner* (Iztrebljevalec, r. Ridley Scott, 1982): ljudje so se najprej stoletja in stoletja trudili, da bi naredili umetno bitje, »stroj«, ki bi bil v vsem tak kakor človek – in ko se jim to po hipotezi filma nazadnje posreči, morajo vso svojo ingenioznost in agresivnost porabiti spet za to, da bi – za nazaj – popolne androide spet razločili od »pravih« človekov. Nazadnje je v tem filmu natančno določen tudi locus poslednje razlike: androidi postanejo nerazločljivo podobni ljudem,⁵ ko jih opremijo s »spomini«, tj. z *nezavednim*. In kaj *predstavlja* nezavedno? – družinske fotografije: Vorstellung-srepräsenz »pravega« nezavednega, ki ga stoj ne more in zato tudi ne sme imeti, je nekaj, kar lahko izdelava samo stroj – namreč fotografija.

Vorstellung-srepräsenz, predstavniki zastopnik (pulzije), je prav toliko zastopnik nezavednega, kolikor je nezavedno samo; je ničelna stopnja razlike med predstav in predstavljenim, zato tudi lahko deluje kot fantazma, tj. kot »označevalec brez označenca«. Glede travmatičnih »izvirnih prizorov« (Urszenen) je vselej mogoče postaviti zdravorazumsko vprašanje, ali so se »zares« zgodile – in Freud je zadosti namučil sebe in svoje analizante, da je prišel do razsodbe »non liquet«, ni mogoče odločiti – a tudi treba ni. Ne glede na to, v kakšni dejanski modalnosti se je travma zgodila, je vselej »bolj resnična« od sleherne strukturalne realnosti; travma je realno samo, vse interpretacije izhajajo iz nje, sama pa ne pade pod nobeno interpretacijo, jim ni dosegljiva, kolikor jo je treba vzeti takšno, kakršna pač je (seveda prav zato travma sama še *ne prejudicira* »pomena«, ki ji ga bo dala interpretacija – v tem je ravno šansa psihoanalize kot re-interpretativnega dela).

Zdi se, da se fantazije o človekolikem robotu vrtijo prav okoli te iste travmatične nerazločljivosti med posnetkom in posnetim. Stroj, ki bi do popolnosti posnel človeka, bi človeka v vsem nadomestil – in bi ga človek prav zato ne mogel nikoli več nadomestiti: človek bi tega stroja ne mogel nadomestiti, ker bi že sam stroj bil – človek. Ne mogel bi ga nadomestiti, ker bi to že bil *on sam*.⁶

A zadeva je še poučnejša, če si jo ogledamo z androidove strani, pri čemer je *Blade Runner* koristen vodnik. »Replicants« postanejo nerazločljivo podobni ljudem, ko jih opremijo z nezavednim; a to nezavedno je »tuje« nezavedno, človeško nezavedno. Androidom daje njihovo identičnost tisto, kar je v njih edino »ne-identično«, namreč človeško. In replikanti to *vedo*: v tem je paradoks njihove razredne zavesti. Oni lahko vedo, da niso ljudje, samo na podlagi tistega, kar je v njih »zares« človeško – in vedo, da so androidi, samo na podlagi tega, kar je v njih ne-androidno. Androidska vednost je v strogo negativnem razmerju z njihovo resnico: androidi »vedo«, da niso ljudje, prav zato, ker *že* so ljudje. Če *ne bi bili ljudje, ne bi vedeli, da so androidi*.

Zato androidi zbirajo (ponarejene) fotografije: četudi so to *posnetki* življenj, ki jih sami »zares« niso živeli, te fotografije živijo v njih, oni živijo *od* njih natančno tako, kakor »mi« (ljudje) živimo od svojih travmatičnih Vorstellung-srepräsenzen (za katere ne moremo vedeti, kakšna je modalnost njihove »realnosti«). To so njihove fantazme, označevalci brez označenca, »posnetki brez posnetega« – in njihovo razmerje do ne-njihovega, tj. človeškega nezavednega (kakor ga uprizarjajo te »človeške«, ne-njihove fotografije), njihovo razmerje do nezavednega kot nečesa tujega je pristno *človeško* razmerje do nezavednega. Prav po tem so torej ljudje – in paradoks je sklenjen: *pogoj za njihovo človeškost je, da niso ljudje*.

Po tej digresiji v zavest strojev se lahko vrnemo k našemu vprašanju o strojih v človeški zavesti. Razmerje replikantov do fotografij je namreč zrcalna podoba, obrnjena replika raz-

merja ljudi do filmskih fotografij: replikanti si s (človeškimi) fotografijami pridobivajo nezavedno, prav kolikor jih doživlja-jo kot tuje – mi se s filmskimi slikami branimo pred svojim nezavednim, prav kolikor jih doživljamo kot »svoje« (o vlogi filmskih spominov gl. intervju z J. L. Scheferjem v tej številki).

Prav ta inverzna simetričnost v optiki stroja in človeka nam lahko pomaga pojasniti, zakaj umetnostnega stroja človek ne more (in ne sme) nadomestiti – in nas bo hkrati popeljala do odgovora na naše drugo vprašanje, na vprašanje o ideološki interpelaciji v strojni umetnosti.

Odločilni trenutek, ko so umetnostni stroji posegli v jedro metafizičnih preokupacij in zasedli ospredje družabnega prizorišča, je čas avtomatov v 17. in 18. stoletju. Mehanizem je tedaj osrednji epistemski model, njegov metafizični pomen pa je v tem: če je človek mehanizem »stroj«, »avtomat«, potem ga je mogoče pojasniti izključno z naravnimi zakonitostmi; če pa je za eksplikacijo človekove človeškosti zadosti že naradni register, potem je Bog odvečna hipoteza.⁷ In vendar se stoletje filozofov in prirodnjakov ustavi pred to konsekvenco, četudi bi bila na liniji njihovega razmišljanja. La Mettrie ostane s svojo teorijo o človeku-stroju osamljen metafizični *freak*.

Bizarno protislovje položaja je v tem: na eni strani se trudijo izdelati avtomate, ki bi bili ljudem čim bolj podobni; na drugi strani pa z vsem žarom zatrjujejo, da to načelno ni mogoče. Še preden je stvar tehnično vsaj približno možna, že trdijo, da načelno nikakor ni mogoča: tu gre za stvar prepričanja, vere, ne vednosti. Vednost sama je še daleč od tega, da bi zmogla izdelati popoln stroj – in je iz istega razloga tudi nesposobna, da bi argumentirala, zakaj strojnega človeka ni mogoče izdelati; a vendar na ravni nazorske debate hitijo zatrjevati, da to, kar na nivoju vednosti in tehnike pravkar počnejo, pravzaprav na ravni metafizike a priori ni mogoče. Če bi se umetnikom mehanike posrečilo, da izdelajo strojnega človeka, bi bile te trditve napačne; če bi se jim posrečilo dokazati, da tega ne zmorejo, bi bile trditve odveč: nazorsko zavračanje človeške mašine se tako ujame v paralogizme verovanja – če je resnično, je odveč; potrebno je le, če ni resnično.

Na eni strani, na strani metafizike in »teorije«, ima to početje naravo *Verleugnung*, tajbe: mašinski človek je nemara *dejanski*, ni pa *resničen*. – Na drugi strani, na strani tehnologije in »prakse«, pa ima to početje natančno nasprotno strukturo: avtomati ne počnejo nič takega, česar ne bi od njih pričakovali. Vaucansonov android se, denimo, imenuje »Piskač« in, res, zna piskati na piščal; dela tudi popolnoma iste gibe kakor človeški flavtist, a seveda ne zna nič drugega. Predstavlja se za piskača, od njega se zahteva, da piska – in res tudi piska.

A četudi avtomat kot mašina posnema samo neko delno človeško funkcijo (piska, igra na čembalo itn.), pa je vendarle narejen, kakor da bi bil *cel človek*: je *podoba* pravega človeka. Danes znajo computerji računati bolje kakor ljudje, celo šah kar dobro igrajo – a nikomur ne pride na pamet, da bi morali biti ljudem tudi po zunanosti podobni.

Ta isti razcep velja že v času avtomatov: računalniki, ki jih uporabljajo v neumetnostne praktične namene, so pač priročni stroji; androidi »znajo« veliko manj, zato pa so »prave« lutkice. Telo »Igralke na timpanon«, ki sta jo za Ludvika XVI. naredila urar Kintzig in rezbar Roentgen, je tudi pod obleko popolnih oblik.⁸

Limita tega prizadevanja je vsekakor avtomat, ki bi ga človek ne mogel več nadomestiti, ker bi bil tako popolnoma podoben človeku, da bi bil že sam človek. In vendar je prav različnost pogoj za podobnost: zato teorija postavi načelni tabu na možnost, da bi lahko kdaj prišli do limite.

Filozofi hočejo ohraniti razliko. Za Descertesa so živali še lahko avtomati, ki so v vsem podobni živalim, a človek ni stroj, ker ima poleg telesa tudi dušo in um. Diderot razmišlja kakor android iz *Blade Runnerja*, ujet je v isti razcep med vednostjo in resnico, le da so členi zamenjani: če android *ve*, da je android, prav zato ker je v *resnici* človek – pa Diderot *ve*, da je človek stroj, a hoče verjeti, da v *resnici* ni stroj.

Tako se že v klasični dobi ideološka umestitev »strojne« problematike polarizira na način, ki še zmerom velja v današnjih zastopnikih obeh tečajev – v futurologiji in v znanstveni fantastiki: »znanstvena« ideologija se ukvarja s tem,

da določi mejo, kaj stroj zmore in česa ne zmore, »umetnostna« ideologija se ukvarja s tem, kaj stroj razmišlja in občuti. La Mettrie je v tej razmestitvi še zmerom freak, ker naredi materialistični obrat in zameša polja: ne človek/stroj, pač pa človek-stroj.⁹

Pomembno je, da ta razdelitev problematike na »znanstveno-teoretično« in »umetnostno-praktično« omogoči, da se prezre natančno tisto, za kar gre: namreč ideološko praktično delovanje stroja kot substancializirane ideologije; ali natančneje: ta razdelitev pušča vnmara, dejavno zatire problematiko ideološke interpelacije.

Ideološka interpelacija (ki je naše drugo vprašanje) je ne-problematizirana predpostavka obeh pristopov k umetnosti rabi stroja. Sama polarizacija je ideološka reprezentacija tistega protislovja, ki smo ga mi opredelili kot neskladje med ideološko zahtevo (»produkcijskimi razmerji«) in ideološkim potencialom stroja (»produktivnimi silami«). Značilno je, da šele post-mehanska električna tehnologija (radio, film, TV itn.) prinese preobrat – šele z električnimi mediji začne potencial substancializirane ideologije presegati zahteve ideoloških diskurzov.

Vendar nam že klasična dvojna dispozicija omogoča pogled v »racionalno jedro« teh ideologizacij: medtem ko gre na obeh straneh, tako pri androidski razredni zavesti kakor pri humanizmu razsvetljske metafizike sicer resda za isti paradoks neskladja in celo protislovja med vednostjo in resnico, pa humanistično zavračanje človeka-stroja nujno vpeljuje neki nov moment – moment *verovanja*. Medtem ko se pri androиду resnica in vednost druga drugo zgolj preprosto zanikata in sta si tako druga drugi negativni pogoji, pri čemer je androïdova vednost preprost zator njegove resnice in je resnica omejena na raven biti, ne da bi imela dostop do zavesti, pa je pri človeku *resnica stvar verovanja*: verovanje je Verneinung, denegacija vednosti, in vednost je Verleugnung, tajba resnice – a obe sta stvar zavesti.

Tu vidimo, kje je zálog razmejitve med človekom in strojem, te ireduktibilne razlike, ki se zanjo poganjajo razsvetljenci: kakor stroj pri Descartesu nima duše in uma, tako pri razsvetljencih nima in ne sme imeti vere. V obeh primerih »nima Boga«. Tu se lepo razodeva notranji paradoks razsvetljskega humanizma, ki mora človeškost človeka postaviti v verovanje – v eklatantnem nasprotju s svojim proklamiranim bojem proti vraževerju in predsodkom.

Gre torej za načelno mejo subjektivacije stroja: stroju je, rečeno v aristotelovski terminologiji, mogoče priznati vegetativno in animalno dušo, ne pa človeške, tj. božje duše. Stroj ne more biti in ne sme biti subjekt verovanja; to pa z drugimi besedami pomeni, da stroj ne more in ne sme biti *objekt ideološke interpelacije*.

Ker pa smo stroj določili kot substancialni način obstoja ideologije, je jasno, odkod ta prepoved: ta prepoved zagotavlja, da stroj ostaja *orodje ideološke interpelacije*, ne pa njen predmet. Stroj ne sme postati subjekt, kolikor je subjekt prav proizvod ideološke interpelacije; stroj mora to interpelacijo opravljati za človeškega individua, kar paradoksnopomeni: stroj ne sme postati ideološki subjekt, zato ker je pragmatični nosilec, torej prav »subjekt« ideološke interpelacije.

Kakor smo lahko pričakovali, prepoved prepoveduje nemo-goče: v ideološki razdelitvi »vlog« je že vnaprej določeno, da ima stroj tisto »mesto«, ki se zanj humanisti tako bojijo, da bo z njega pobegnili.

Humanista je torej strah, da se bo človek alieniral v stroju; zato stroj ne sme postati človek. To tudi ne more postati – ker je subjekt konstitutivno že alieniran v ideologiji in po ideologiji, katere substancialni nosilec je prav stroj sam. Humanisti se bojijo, da bi stroj človeku vzel tisto, kar mu prav šele stroj daje, namreč njegovo subjektivnost; če bi mu jo res odvzel, potem bi ne bilo nikogar, ki bi bil okraden: vsaj človeškega subjekta ne bi bilo. Če pa ne bi bilo oškodovanca ne »predmeta« kraje (oškodovančeve »subjektne biti«), bi tudi hudodelstva ne bilo.

Do sem seže humanistična ideologija, kolikor se posreduje z mehanskim momentom v tehnologiji. Zanimivo pa je, da ta ista ideologija dobro preživi še tja v elektronsko epoko – nemara prav zaradi svojega pobesnelega humanizma, katerega dokument objavljamo v motu (Kosovelov razglas mehanikom in šoferjem). Četudi ideologija, substancializirana v

električnih in elektronskih strojih, evidentno presega mehanicistični humanistični horizont in tako s svojim potencialom prvič preseže zahtevo vladajoče ideologije – moramo biti do prežitkov humanizma pravični in jim priznati vlogo, ki jim gre: njihova vloga je namreč prav v tem, da jih tehnologija presega. Humanistični diskurzi so poslej notranji moment post-humanistične ideološke substance, in ko prebiramo vse te filmsko-kritične humaniste, si moramo reči prav to: govori nam robot. Robot iz 18. stoletja, možic, skrit v elektronski mašini – prav tisti, o katerem so dediči Walta Disneya že posneli svoj film.

Položaj je strukturno kontradiktoren: električna tehnologija namreč prav šele omogoči, da se lahko mehanicistični projekt (fragmentacija, uniformiranje, abstrakcija, repetitivnost itn.) dosledno udejani. Kinematografija je ideološko mehanicističen projekt, ki pa ga je mogoče uveljaviti šele z električno in kemično post-mehansko tehnologijo. Tako da je ta nena-vadna inferiornost ideologizacij na kinematografskem področju, njihova komična »zastarelost« glede na samo kinematografsko tehnologijo, tj. zaostajanje kinematografskih ideoloških diskurzov za njihovo lastno ideološko substanco, zgolj simptom notranje in konstitutivne kontradikcije te tehnologije, te ideološke substance same. Tisto, kar je vse do klasične epohe in zlasti v njej protislovje med ideološko zahtevo in tehnologijo kot ideološko substanco, postane v električni tehnologiji protislovje v ideološki substanci sami. V tem je progresivnost električne tehnologije: protislovje med diskurzom in tehnologijo postane protislovje tehnologije same, ker je ta tehnologija prva sposobna, da postane zares tehnologija diskurza samega. V tem trenutku tudi ideološki potencial tehnologije preseže zahtevo vladajočega ideološkega diskurza – in v tem je prav revolucionarni potencial električne tehnologije.

Prav »doslednost« v kinematografskem mehanicizmu prinese fascinantno ekonomične rešitve klasičnih aporij, zato bi lahko družbeno delovanje kinematografske tehnologije primerjali prav z lamettrističnim subverzivnim materialističnim obratom. Na staro vprašanje: kako združiti podobo, lik z gibanjem? kino odgovarja: tako, da ju radikalno ločimo. Kino si s tem, da gibanje alienira od slike v abstraktno uniformno gibanje »nasploh«, tj. v enakomerno vrtenje filmskega koluta, omogoči, da lahko uprizori, posname *slehermi* možni in celo nemožni konkretni posamični gib. Prav ta alienacija in abstrakcija v konkretno občost seveda potem filmu tudi omogoči, da lahko začne gibanje *proizvajati*: to se zgodi že čisto na začetku, ko npr. Méliès z gibanjem kamere ustvari iluzijo glave, ki se napihne in potem spet uplahne.¹⁰

V tem smislu film materialistično bere Hegla, saj se mu posreči, da proizvede substanco pojma – da torej substancializira tiste ideološke momente, ki morajo v klasičnem mehanicizmu ostati antropomorfni, tj. teološki. Obrat, ki ga izvrši film, je prehod od klasične fantazme mehanizma k mehanizmu fantazme.

Tako lahko film substancializira ali »objektivira« tudi tisti moment, ki je za klasične filozofe moral ostati nujni teološki residuum v njihovi ideologizaciji vprašanja ideološke interpelacije – namreč moment verovanja (tj. v sodobnem filmskem besedišču: moment iluzije).

Konkretna občost kinematografske predstave je možna prav zato, ker je filmska tehnologija model mehanizma fantazme, v katerem (ne »pred« katerim, kakor v klasični epohi) individua, ki bo interpeliran v subjekt, že čaka njegov predpisani sedež (kinematografska vstopnica je s tega stališča prav ilokucijski marker, ki naslovniku omogoča, da sede na tisti kraj, od koder bo »sporočilo« lahko ustrezno dojel – kjer bo torej dobro postavljena tarča za ideološko interpelacijo; ironija sodobnega demokratizma je pač, da je za ta namen sleherni sedež v dvorani enako dober).

Na platnu se torej nizajo predstave, Vorstellungsrepräsentanten, pulzija je alienirana v vrtenje filmskega koluta, afekte pa priskrbi gledalec sam: s tem je zagotovljen konkreten spoj med »občim«, podobami, ki jih gledajo vsi, in čisto »posamičnim«, individualno idiosinkratičnimi afekti, ki jih tudi doživljajo vsi, a vsak po svoje. Eleganca je prav v tem: komunalne obče podobe se parijo z individualnimi posamičnimi efekti, pa so vseeno vsi afekti z minimalno tolerančno margino pri vseh enaki.

Moment verovanja ali »iluzije« se v filmu prav tako umesti v tehnologijo samo, kar pomeni, da to ni več zunanja predpostavka ideološke operacije, ki jo mora individuam prinesiti od drugod, tj. iz drugih ideologij in na katero bi pač moral »medij« sam slepo staviti. Za filmsko gledanje ni treba nikakršne vnaprejšnje ideološke obdelave, zato je ta tehnologija npr. primerno »močnejša« od klasičnih igralk. Tudi vero priskrbi stroj sam.

V tem smislu je filmski stroj imanentno teološka mašina (gl. prispevek Bojana Baskarja v tej številki).

Kino to »objektivacijo« vere doseže tako, da klasično nasprotje med mašino in zunajmašinsko (individualno) vero prenese v mašino samo (kakor prenese v notranjost samega mehanizma že tudi interpelaciji podvrženega posameznika, tj. subjektni faktor).

Opombe

¹ Izraz si sposojamo pri Hjelmslevu. – Pisec je močno omahoval, ali naj se drži akademsko kanonične ekspozicije ali naj se prepusti bolj razpuščenemu esejističnemu izrazu; odločil se je za slednje, zato je reference namerl brez potrebnih citatnih opor in tekstnih analiz. Če je spis s tem pridobil v dinamiki, in bo bralec lahko sem pa tja použil kakšno literarno cvetico, pa je pisanje bržkone postalo manj pregledno, in bo bralec morebitni užitek moral odplačati s trudom pri razumevanju. Recept »miscere utile dulci« ostaja še zmerom samo recept.

² Te kvantitativne določitve bodo videti manj pregnane, če pomislimo, da je zgled za »ničelno« stopnjo napetosti med strojem in ideološko zahtevo ura kot stroj, ki proizvaja čas. Odločilen prelom v zgodovini časomerov se zgodi prav z novodobnimi mehaničnimi urami: prejšnje ure zares merijo čas na način, ki se ga še drži nekakšna arbitrnost – čas je »zunaj« merilnega aparata, prav kolikor je merilni aparat vezan na naravne pojave (sončna ura) ali pa je eksplicitno arbitren (klepsidra: ta aparat proizvaja svoj idiomatski čas, ki ga je treba še umeriti glede na »naravno« trajanje). Mehanična ura pa že proizvaja univerzalni, splošni, homogeni, poljubno razdeljivi, kozmični čas – ki je »naraven« prav zaradi kvalitativnosti svoje izdelave: tu ideologija deluje na čisto, tj. kot natura. Sodobni uri ni mogoče postaviti nobene ideološke zahteve, na katero ni že odgovorila; zato je ne dojemamo kot ideološki aparat; tudi ura sama ne more postaviti nobene zahteve, ki ji ne bi že vnaprej ustregli, ker jo sprejemamo kot naravno nujnost.

³ Več o tej določitvi umetnosti gl. v naši spremni besedi k Hauserjevi knjigi *Umetnost in družba*, DZS, Ljubljana 1980, in v knjigi *Raziskave za sociologijo književnosti*, DZS, Ljubljana 1983.

⁴ Dodatna prednost takšne določitve je, da se z njo ognemo netočni besedi »(upo)raba«; specifično »umetnostni« stroji so strogo monovalentni, njihova umetnostna »raba« ni ena izmed številnih možnih »uporab«, ampak je njihova edina raba. To bi sicer lahko izpeljali tudi iz naše analize njihove »ideološke strukture« – ideološka zahteva je »notranji moment« teh mašin in k njim ne prihaja »od zunaj«.

⁵ V enem izmed filmov bratov Marx je tudi šala, ki gre nekako takole: »Vi se mi pa zdite podobni X-u.« – »Jaz sem X.« – »Potem pa ni čudno, da ste mu podobni.«

⁶ Paradoks popolnega androida je v svoji formi psihotičen. Freudov analizant, znan po zvezku *der Wolfsmann*, se je pozneje zdravil pri Freudovi učenki Ruth Mack Brunswick. Imel je fiksno idejo, da je njegov nos nepopravljivo bolan; analitičarka je takole kondenzirala strukturo njegove norosti: »Vašemu nosu ni mogoče pomagati, ker ni z njim nič narobe.« (Gl. M. Gardiner, *The Wolf-Man and Sigmund Freud*, Penguin Book, London 1973; prevedeno tudi v srbohrvaščino.)

⁷ Kar zadeva telo, seveda ni bilo nikakršnega dvoma, da je človek stroj; ostajalo pa je odprto, ali je za pojasnitev človeškega uma treba pritegniti Boga. – Danes smo v glavnem ostali pri istem, kar je presenetljivo zlasti za prvo točko; a vendar: »Vprašanje, ali je človeško telo stroj, je sporno, kajti nekaterim se zdi, da ogroža ali žali človekovo posameznost in enkratnost. Vendar pa nikakor ni tako. Enkratni smo, vendar imamo na tisoče enakih značilnosti kot stroji... Pravzaprav bi morali primerjati narobe. Stroj je podoben človeškemu telesu. Saj je bilo telo konec koncev prvo in v njem so vsi najboljši patenti. Stroji so človekov poskus, da bi se mrtvi predmeti vedli kot živi – zato pač ni presenetljivo, da so stroji, ki jih je izdelal človek, zgrajeni po človeški podobi.« Tako piše v knjigi *The Body Machine* (1981), pri kateri je bil urednik svetovalec Christiaan Barnard in ki je izšla v slovenskem prevodu z naslovom *Telo kot stroj*; delo izrecno opozarja na svojo tradicijo: »Ta knjiga je pravzaprav druga izdaja dela *Telo kot stroj*, ki ga je napisal francoski filozof René Descartes (1596–1650) z naslovom *Razprava o človeku*...« (Glede na sodbo o identiteti dela bi si lahko pisci postavili tudi vprašanje o identiteti pisca: je bil Descartes res Descartes ali pa mogoče nekdo drug z istim imenom?)

⁸ To je seveda teološka problematika *Celem Elohim*, božje podobe, v različici 18. stoletja. Zadeva se lahko začne ideološko čisto naivno, kot igrakarija – podobnost bomo zagotoviili tam, kjer pač zmoremo; in na ravni podobe zmoremo. A njeni vzvratni učinki so katastrofalni. Zadržek filozofov pred konsekvencnim materializmom bomo nemara razumeli, če pomislimo, da je ta ideja človekolikega avtomata v 18. stoletju korelat ateistični poziciji iz 17. stoletja: tisti poziciji, ki ve, da Bog je, a vseeno dela, kakor da ga (v resnici) ni.

Za splošni okvir te problematike, ki se je tu dotikamo le bežno, navedimo odlomek iz Lacanovih *Stirih temeljnih konceptov psihoanalize*: »Sicer pa je bog stvarnik zato, ker ustvarja podobe, – Geneza nam to pove s *Celem Elohim*. In v sami ikonoklastični misli je to ohranjeno v stališču, da je en bog, ki mu to ni po volji. Prav gotovo je edini. Vendar pa danes ne bi nadaljeval v tej smeri, ki bi nas pripeljala v središče enega najbolj bistvenih elementov gobala *Imena-očeta*, namreč, da je neko določeno pogodbo mogoče skleniti onstran vsakršne podobe... V nekem smislu ni bog tisti, ki ni antropomorfen, pač pa se od človeka zahteva, naj ne bo.« (Str. 151)

Humanizem 18. stoletja se boji prav tega: če bi naredili popolnoma antropomorfen avtomat, bi se vseeno pokazalo, da je človeku podoben, da pa ni človek; zakaj pokazalo bi se, da je tisti, ki ni antropomorfen, prav človek sam. In tega presežka človečnosti nad podobo se humanizem boji: ta humanizem namreč ne zaupa v pogodbo tostran podobe – strah je, da bi tu naletel na naravo – tostran podobe in pogodbe je za materialiste zgolj narava – a vse šanse so, da je ta narava človekova narava in da ni tako »naravna«, kakor bi si želeli mitologi srečnega divjstva. Potem bi se podrl celoten humanistični projekt: bi si pokazalo bi se namreč, da je družba mogoče resda »pervertirana narava« – a da je naravo treba družbeno pervertirati prav zato, ker je pred-družbena človekova narava še veliko bolj nenaravna, še veliko bolj pervertirana, še veliko strašnejša kakor »despotizem«. Filozofi se zavzemajo za razliko med androidom in človekom prav zato, ker se bojijo te razlike: raje arbitrarno postavijo razliko nekam na raven podobe, kakor da bi tvegali, da se pokaže prava razlika tostran podobe. Raje tvegajo nedoslednost in minimalno teološko usedlino.

Sade je tu radikalen in postavi eno izmed svojih osti prav na raven podobe; s tem, da izpelje konsekvenco materializma 18. stoletja, obnovi pozicijo ateizma iz 17. stoletja v precej hujših okoliščinah. Stereotipnost njegovih lepotic ima prav to funkcijo: »tako lepa, pa vendar tako razvratna« – tako človekolika po veljavnih predstavah o človečnosti, a vendar tako človeška po Sadovem konceptu naravnosti človeka; cf. naključno izbran odlomek: »Nuna, o kateri govorim, se je imenovala gospa Delbène; ko sem jo spoznala, je bila že pet let opatinja v naši hiši in se je bližala tridesetim letom. Ni bilo mogoče, da bi bila

bolj lepa: bila je ustvarjena za to, da bi jo naslikali, njeno lice je bilo milo in nebeško, bila je svetlolaša, iz njenih velikih modrih oči je sijala najnežnejša zvedavost, postavilo je imela kakor kakšna Gracija...« itn. itn. – in bila je največja razuzdanka v samostanu.

– V kinematografiji se moment podobe osamosvoji od celotnega mehanizma ideološke »pogodbe« – osamosvoji se v tem mehanizmu kot tisti moment, zaradi katerega *oslepimo* za sam mehanizem pogodbe – »pred« podobo.

⁹ La Mettrie je simpatičen norec prav zato, ker prečno obrne v vezaj – naredi tisto, kar bi vsi morali storiti, a si ne upajo: največja drznost se še dandanašnji omejuje na vektorializacijo tega vezaja, na problematiko stroj-človek; La Mettrie pa pravi, da je vseeno, ker je oboje isto. Filozofi od Voltaire do Diderota so natančno doumeli ta obrat od paradigme k sintagmi, od simbolizirajoče metafore k metonimiji želje. Nevarnost lametrizma je prav v tem psihotičnem momentu, da simbolizacija (= prečna, metafora) odprave in da želja (= vezaj, metonimija) podivja; revolucionarni filozofi se prav tega prestrašijo in natančno uvidijo sadovsko konsekvenco psihotizirajočega materializma: Voltaire – »(La Mettrie) preganja krepost in kes, povečuje greh in vabi bralca k vsakršni razpuščenosti.« »Velika razlika (tj. razlika med filozofi in La Mettriejem – op. pis.) je med tem, da se bojuje proti praznovanju pri ljudeh, in tem, da strete družbene vezi in verige kreposti.« Diderot – »če bi njegova načela prignali do zadnjih konsekvenc, bi spodnesli zakonito urejenost.« Holbach – »o narave je razpravljal kot pravi pobesnelec.« »(sodi med tiste), ki so zanikali razliko med grehom in krepostjo in ki so pridigali razvrat in razpuščenost v narave.«

¹⁰ Gl. spis Igorja Žagarja »Soyez réalistes, demandez l'impossible«, Problemi 1-2, 1983.

¹¹ obširneje o tem gl. zlasti poglavje »Aristotelizem in vprašanje „grštva“ novoveškega gledališča« v knjigi Zojke Skušek-Močin *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, Analecta, DDU Univerzum, Ljubljana, 1980.

¹² V klasičnem grškem gledališču se ta vnaprejšnja »verovajska menica«, na katero se opira interpelacija, kaže na primer v tem, da igre prikazujejo vsem in splošno znane mitološke zgodbe.

¹³ Gl. geslo »Glas« v Ekranovem filmskem besedišču v tej številki; in spis Zdenka Vrdlovca o Šyberbergovem *Parsifalu*, Ekran 5-6, 1983.



Blade Runner, režija Ridley Scott, 1982

Bojan Kavčič

»V ogledalu časa«

Vpeljava avdiovizualnih medijev in psihoanalize med slovenske ljudske množice

Z naslovi, podnaslovi in nadnaslovi so pač težave, saj ponavadi stvari preveč poenostavljajo, povedo hkrati preveč in premalo, zavajajo ali odvrčajo - le redko pa zares služijo svojemu temeljnemu namenu. V našem primeru je zadeva še posebej kočljiva, saj se zdi, denimo, vzporednica med avdiovizualnimi mediji in psihoanalizo nekam samovoljna in na moč poljubna - povezovanje teh dveh pojmov s slovenskimi ljudskimi množicami pa se že naravnost upira tako imenovanemu zdravemu razumu. V razmerah, ko naša kinematografija pada iz krize v krizo, ko lahko zgolj od daleč sledimo razmahu video naprav, kableske in satelitske televizije, ki obvladuje razviti svet, psihoanaliza pa je pri nas mogoča le kot teorija - zveni seveda gornji podnaslov naravnost sarkastično. Toda ravno v tem je jedro nesporazuma, zakaj naš podnaslov sploh ne meri na današnje razmere, še manj v svetlo prihodnost, pač pa ga je treba dojeti v historičnem kontekstu, ki mu dejansko pripada. Nekoč, pred kakimi petimi desetletji, so bile namreč razmere na Slovenskem - tako je bilo vsaj videti - mnogo bolj naklonjene tako avdiovizualnim medijem kot psihoanalizi, kar z drugimi besedami pomeni, da lahko vsaj pogojno govorimo o svetli preteklosti. Dovolj izčrpane dokaze za to nam ponuja »prva naša ljudska revija za samoizobrazbo« Življenje in svet, ki je našim širokim slojem »že v dvajsetih letih tega stoletja omogočila, da se seznanijo z iznajdbo televizije, z razvojem zvočnega filma in s psihoanalizo (značilno je, da so se zapisi o »teleoptiki« in filmu pojavljali na straneh revije tako rekoč vzporedno s članki o Freudu in psihoanalizi).

Pričujoča skupna številka Problemov in Ekрана, se pravi, revije, ki je najbolj zaslužna za razvoj (teoretske) psihoanalize na Slovenskem, in na drugi strani revije, ki je pri nas »odgovorna« za filmsko teorijo (natančneje: za teorijo avdiovizualnih medijev) - je bržčas pravo mesto za soočenje s poskusom vpeljave obeh praks med naše ljudske množice pred več kot petdesetimi leti. Že tukaj pa naj omenimo, da bo naš pristop v bistvu »arheološki«, kar pomeni, da bomo skušali osvetliti zlasti tiste momente, ki so že na samem začetku blokirali »revolucionarne potenciale« avdiovizualnih medijev in psihoanalize ter tako prve kot drugo potisnili v izolacijo na periferiji našega kulturnega prostora, kakršni smo priča še danes.

Zgodovina procesa, o katerem govorimo, se začenja marca 1927, ko je revija Življenje in svet, ki je takrat izhajala še kot tedenska priloga Jutra (sicer pa je bilo to sploh prvo leto njegove izhajanja), priobčila članek z naslovom »Kako bomo lahko gledali skozi zid.«¹ V tem članku, ki bralce seznanja z »važno iznajdbo ruskega tehnika«, imenovano »daljnovid« ali tudi »teleoptika«, lahko med drugim preberemo: »Poizkusi so razgnali vse dvome. Z daljnovidom lahko gledamo predmete in dogodke, naj bodo še tako oddaljeni od kraja opazovanja. Ko so spustili temne zastore in se je zasvetil v živo zeleni luči mali kos platna, so videli navzoči osebe, ki so se nahajale v sosednji sobi za debelim zidom, in znane osebe v drugih petrograjskih hišah, ki so se poprej domenile o času prireditve.« Anonimni članekar še dodaja, da nima »teleoptika« (»vid iz daljine«) nič opraviti s tedanjim telegrafskim oziroma brezžičnim pošiljanjem fotografij ali s filmom, kajti: »V tem primeru vidi sprejemalec samo poprej pripravljeno sliko, ne pa časní dogodek. Brzojavna risba se mora natisniti oziroma fotografirati in šele potem je vidna. Popolnoma drug smoter ima Termenov stroj, ki omogoča, da lahko opazi vse, kar se godi v istem trenutku na drugem oddaljenem kraju.«

Preostali del članka se posveča tehničnim podrobnostim novega izuma in ga tu lahko zanemarimo, toliko bolj, ker je mogoče iz opisa razbrati, da pomeni obravnavani »daljnovid« zgolj eno od »slepih ulic« v razvoju televizije.² Če bi ho-

teli nekoliko karikirati, bi lahko rekli, da se je televizija na Slovenskem že na samem začetku znašla v »slepi ulici«, vendar pa to ni niti povsem točno niti odločilno. Pomembneje je, da je bilo najširše slovensko občestvo prav v trenutku, ko je bila izumljena tudi »prava« televizija³, obveščeno o tem fenomenu - sicer na »napačnem primeru«, a v temelju docela pravilno, kar je le eden izmed paradoksov slovenskega razmerja do televizije. Članek je namreč kljub vsemu opozoril predvsem na istočasnost dogodka in slikovne informacije o njem, kar je temeljna poteza neposrednega prenosa, ki velja še danes za najimenoitnejše televizijsko sredstvo, pa tudi na možnost hkratnega prenašanja slike z več različnih mest, s čimer je bila nakazana možnost »večkanalne« komunikacije (ta je še danes navzoča le kot možnost).

Leta 1927, ob »rojstvu« televizije in dolgo pred njeno redno množično uporabo,⁴ so bile torej slovenske množice še kar ustrezno obveščene o tem izumu in možnostih njegove uporabe, vsekakor bolje ali vsaj »pravilneje«, kot so s temi možnostmi seznanjene danes, ko jim televizija že dolgo kroji tako imenovani »prosti čas«. Kljub vsemu pa je bilo to v temelju »spodletelo srečanje«, kar kajpak ni ostalo brez posledic, saj slovenska televizija še v osemdesetih letih skorajda ne pozna neposrednega prenašanja dogodkov, pa tudi o kakšnih poskusih preseganja enosmernega sistema komunikacije danes ni sledu.

Da bi bila ironija popolna, je revija Življenje in svet, ki je bila neprimerno bolj jasnovidna, kot smo voljni priznati, že ob koncu prvega letnika »predvidela« tudi to »razvojno stopnjo« slovenske televizije. V članku »Kako bo na svetu leta 2027?« nam namreč med drugim ponuja tole vizijo: »Radio ima vsepovsod izredno važno vlogo. Radio-tehnika je na višku. Vsak človek ima svoj aparat, brez njega se ne moreš ničemer informirati. On tvori vez med posameznikom in družbo. Radio prinaša tudi slike, tako da dogodke tudi opazuješ, ne samo poslušаш. Časnikov v taki obliki, kot so bili l. 1927, ni več. Postali so nepotrebni. Njih vlogo je prevzel radio, ki ti ob določenem času postreže z vsem, kar hočeš: z novicami, romanom, ilustracijami, reklamo itd. Poljubne sestavke lahko fotografiraš in shraniš. Radio-predstave v gledališčih, ki jih gleda ob istem času sto tisoče ljudi, so kaj vsakdanji pojav.«⁵ Anonimni pisec si seveda ni mogel misliti, kako hitro, tako rekoč »predčasno« se bo uresničila njegova napoved, vendar pa ni nobenega dvoma, da je tisto, kar imenuje »radio«, dejansko današnja televizija, ki jo na Slovenskem res uporabljamo bolj kot radio, ki lahko po naključju prenaša še sliko (nosilec informacije je govorna beseda, slika pa je le neobvezen dodatek, ilustracija). Časnikov, kakršne so poznali leta 1927, žal res ni več (današnji so brez dvoma neprimerno manj zanimivi) - njihovo vlogo je prevzela televizija, ki nam streže - kot je bilo napovedano - z novicami, romani (TV nadaljevanke), ilustracijami (TV slika), reklamo ipd. Tudi televizijski prenos oziroma posnetki gledaliških predstav so danes kruta realnost, prav tako dejstvo, da ima vsak človek svoj »aparat« in da »on tvori vez med posameznikom in družbo«. Enosmerno vez, kajpada, in to tako, da »družba« veže prek svojega ideološkega aparata (televizije) »posameznike« nase.

A to - redukcija televizije na primitivno sredstvo ideološke indoktrinacije, na radio, ki lahko prenaša tudi sliko, pri čemer je slika glede na temeljno »namembnost« medija zgolj nekakšen »presežek« - pomeni le eno plat »regresije«; na njeno drugo plat je opozoril že citirani članek o »daljnovidu« - in sicer najprej s samim naslovom, še bolj pa z opisom petrograjskega eksperimenta, ki ne skriva voyeuristične želje pokukati »za zaveso«. Zdi se, da ta želja še zmeraj obvladuje slovenskega »povprečnega TV gledalca«, televizija pa ji na videz pokorno služi, čeprav jo v resnici sama proizvaja,



pri čemer gledalec seveda ne opazi, da mu ponuja same nadomestke. Tistega »pravega« torej gledalec nikoli ne dobi (vprašanje je seveda, ali si to sploh res želi), prav ta »nezadovoljenost« pa je ključnega pomena, saj vzdržuje gledalčvo željo in ga veže na televizijo.

Gotovo ni naključje, da nosi prvi zapis o psihoanalizi, ki se je v reviji Življenje in svet pojavil kmalu za člankom o »daljnovidu«, na moč podoben naslov: »Freudovi pogledi v globino duše (Psihoanaliza)«. ⁶ Že naslov namreč opredeljuje psihoanalizo kot nekakšno »duševno teleoptiko«, ki omogoča posvečenemu »pokukati« v nekaj skritega in obenem nekako prepovedanega. Iz teksta je seveda mogoče razbrati, da gre za seksualnost: »Freudu gre zasluga, da je dosledno in brez ozkosrčnih ozirov prodril do dna tako kočljivim zadevam, kakor je npr. spolnost.« Seveda ne bi bilo prav in pošteno, ko bi skušali anonimnega (spet!) avtorja na podlagi teh uvodnih stavkov in naslova diskreditirati in mu pripisati vsakršne dvomljive namene, kajti branje celotnega teksta brž pokaže, da gre v resnici za na moč dobronameren in Freudu izrazito naklonjen prikaz psihoanalize. Še več, tudi v terminološkem pogledu je zapis ustrežnejši kot marsikateri članek o psihoanalizi, ki se je pozneje pojavil v slovenskem kulturnem prostoru, saj avtor, denimo, uporablja izraz »nezavestno«, medtem ko se je pozneje uveljavila spekedranka »podzavest«. Vse to pa ga prav nič ne ovira, da ne bi omenil Freudovega »pansexualizma« in da ne bi zdrsnil v značilno vulgarizacijo pojma seksualnosti. Kakorkoli že, avtor je v svojem prikazu Freudovega nauka odmeril seksualnosti prav ugodno, tako rekoč osrednje mesto, kar je očitno tudi iz njegove sklepne ugotovitve: »Zadnji namen psihoanalitike pa je, da dobi bolnik znova mir in da se njegova spolnost usmeri v pravo smer, to je tako rekoč usposobljenje bolnega človeka v pravilno spolno izživljanje in ločitve od zatrtih doživljavaev.« In čisto za konec še pribije: »Psihoanaliza je dobila med svetom mnogo razumevanja, pa tudi nerazumevanja. Sedaj je že splošno priznana in vse novejša knjige o seksualnosti temeljijo vsaj v glavnem na Freudovih razkritjih.«

Leta 1927 se je potemtakem zdelo, da tudi na Slovenskem ni kakšnih posebnih ovir za vpeljavo psihoanalize, tem bolj, ker so navedenemu članku sledili še drugi, še bolj obsežni in v mnogočem doslednejši prispevki, a pokazalo se je, da lahko psihoanaliza iz več kot enega razloga računa v našem prostoru zgolj na »nerazumevanje«. Pravzaprav nam ponuja tako rekoč vse ključne elemente tega »nerazumevanja« že citirani članek, katerega avtor dopolni svojo simplificirano opredelitev naloge psihoanalize kot terapije s temle opisom »splošnejše« (teoretske) usmeritve Freudovega nauka: »Freud pa ni ostal pri golih podatkih svoje stroke, marveč je skušal s drugimi psihoanalitiki vred razložiti kulturne pojave kot religijo, umetnost in je nakazal važne etične (nравstvene) in pedagoške, zlasti seksualno pedagoške zahteve. Iz njegovega pojmovanja nagnonskega življenja izhaja klic po *sublimaciji* (glej zgoraj!) in zahteva po višjem *narcizmu*. Prava vzgoja gre za tem, da premaga načelo ugodja-neugodja in ga prilagodi načelu resničnosti.«

»Usposobljenju bolnega človeka v pravilno spolno izživljanje«, kar je po mnenju pisca naloga psihoanalize »v zdravljenju vseh vrst nevroze«, se potemtakem pridružuje naloga psihoanalize na področju »vzgoje in samovzgoje«, kjer naj »pospešuje sublimacijo«. S tem je pravzaprav že zajeto tisto znamenito protislovje Freudove psihoanalize, ki ga je pozneje razvila »kritična teorija družbe« – protislovje med terapijo in teorijo, ki seveda implicira protislovni položaj psihoanalize v odtujeni meščanski družbi. »V okviru obstoječe družbe je namreč lahko 'uspeh' terapije zgolj v tem, da se analizand 'normalizira', prilagodi funkcioniranju te družbe – toda kot da ni psihoanalitična teorija v svoji temeljni razsežnosti prav teorija tega, kako obstoječa družba nujno producira 'duševno bolezen', teorija tega, kako individualna norost temelji v 'nelagodju' same 'kulture' kot take.« ⁷ Če torej iz Freudove koncepcije psihoanalize kot teorije res izhaja (pedagoški) »klic po sublimaciji« in »po višjem narcizmu«, kar pač pomeni »pretvorbo in uporabo spolne energije v kulturno višje udejstvovanje«, potem je to obenem klic po »rep-

resiji«, zakaj kultura kot razvoj višjih potencialov pomeni zmeraj »potlačitev« tako imenovanih nagnonskih potencialov, razvoj kulture pomeni hkrati razvoj razrednega gospodstva, obvladovanja »narave« in nasilja nad njo. Paradoks je v tem, da bi potemtakem psihoanaliza kot terapija v najboljšem primeru ozdravila »zablodelega posameznika« na ta način, da bi ga ponovno vrnila v območje vsiljenih pravil družbene normalnosti, ki ga obvladuje v temelju represivni sistem kulture, prav ta pa je tudi proizvedel njegovo »norost«. Če stvar priženemo do absurda: »ozdravila« bi ga zgolj in edino zato, da bi lahko spet »znorel«.

Ravno zato, ker se je nakazano protislovje psihoanalize pokazalo na Slovenskem že takoj spočetka v močno simplificirani in deformirani obliki, Freudov nauk pri nas ni imel kaj dosti možnosti, da bi se uveljavil – tem manj, ker naj bi posegel na strogo kontrolirano področje seksualnosti. Prav tu je namreč – brez kakršnih koli »protislovij« – zanesljivo vladala katoliška »seksologija«, zajeta v naukih Antona Bonaventure Jegliča, ki med drugim pravi: »Ko bi ne bilo izvirnega greha in njegovih prežalostnih posledic, bi bilo prav lahko spolno nagnjenje obrzdevati in mu zadovoljevati edino v mejah svetega zakona. (...) Toda izvirni greh je ravno v razmerju moškega in ženskega spola napravil največ škode. Medsebojno nagnjenje je silno močno, da, kar naravnost razbrzdano in hoče po sili, da se mu zadosti tudi pred zakonom.

Ko mladenič nekoliko dorase in morda celo v slabe tovarišije zahaja, se mu vzbujajo rado in hitro misli na drugi spol, iz misli prihajajo želje, želje pa strastno nagibajo na razna dejanja, ki so nespodobna, nečista, grešna, kar pa ne bi bila, ko bi se zgodila po volji Božji v mejah zakonskega stanu.« ⁸

Tu seveda nastopi sveta Cerkev, ki »zdavi« na svoj način:

z vpeljavo instance Stvarnikovega zakona, katerega kršitev je greh s kar najhujšimi posledicami. Tu ni nobenega protislovja med »teorijo« in »terapijo«, zakaj isti zakon, ki velja na ravni »teorije«, velja tudi za »terapijo« (»normalno« oziroma »pravilno spolno izživljanje« omogoča edinole zakonski stan, kjer že ime pove, da je v skladu z božjim zakonom). Prav zakon je tu odločilen, saj pomeni tisto točko »sprevrnitve« ki vnese v kaotično divjanje grešnih želja red, tisti »kriterij« torej, zaradi katerega je mogoče te želje prepoznati kot »grešne« (kot »kršitev«) in obenem nevarne, saj imajo pač številne zoprne posledice, kakršnih v okviru zakona ne bi imele.

Obenem je to tista točka, kjer je klasična psihoanaliza očitno nezadostna, kar ugotavlja tudi Lacan, ko govori v zvezi z zdravljenjem histerije o »izvirnem grehu« Freudovega postopka: »To, da je najboljši način, da histeričarko ozdravimo vseh njenih simptomov, v tem, da zadovoljimo njeni želji histeričarke – ki si želi ravno to, da pred našimi očmi svojo željo razgrne kot nezadovoljeno željo – pušča popolnoma zunaj polja specifično vprašanje, *zakaj* svoje želje ne more vzdrževati drugače kot v obliki nezadovoljene želje. Tako nas histerija napeljuje, rekel bi, na sled nekakšnega izvirnega greha analize. Saj neki izvirni greh mora biti.« ⁹ Ker gre za »izvirni greh«, je jasno, da je to predvsem Freudov greh, kar je pač povezano z vprašanjem, kaj je analitikova želja in v kakšnem razmerju je ta želja do označevalca, obenem pa je ta »izvirni greh« povezan s protislovjem med terapijo in teorijo psihoanalize. Če nekoliko poenostavimo, lahko rečemo, da klasični psihoanalizi, za katero je značilno to protislovje (ki ga na določen način »povzema« tudi citirani pisec v reviji Življenje in svet), manjka tista lacanovska »točka prešitja«, poseg novega, dodatnega označevalca, ki ga vpelje prav Lacan s samo koncepcijo označevalca-zakona-želje in na ta način rekompicira celotno polje psihoanalize ter preformulira omenjeno protislovje. Kot »izvirni greh« katolicizma šele omogoči vzpostavitev instance boga-zakona, tako »izvirni greh« psihoanalize omogoči vpeljavo instance označevalca-zakona.

S to »analogijo« seveda ne kaže pretiravati, za kar je veliko razlogov, vendar se bomo tu omejili zgolj na tistega, ki nam je že tako pri roki – povezan je namreč s samo koncepcijo seksualnosti. Že citati, ki smo jih navedli, v zadostni meri pojasnjujejo, za kakšno spolnost gre pravzaprav v članku o psihoanalizi in v Jegličevem tekstu: namreč za »praktično«,

genitalno seksualnost, ki temelji na spolnem nagonu in je tako rekoč (kolikor je »normalna«) v službi razmnoževanja.

V obeh primerih ima spolni nagon le dve možnosti: sublimacijo, tj. podreditev »zakonu kulture« oziroma božjem zakonu, ali »norost« oziroma »greh« (Jeglič izrecno poudarja, da »se iz razuzdanosti razvije cela vrsta živčnih bolezni«, zaradi katerih je človek »čmeren, siten, potlačen, razburljiv, razdražljiv, sebi in bližnjim za veliko nadlogo«). Prav zaradi takšne, v osnovi vulgarne koncepcije spolnosti, na katero pristaja avtor članka o Freudu, lahko rečemo, da je bila psihoanaliza v naš kulturni prostor vpeljana skozi »napačna vrata«. Kajpak ne gre zgolj za to, da je na tem terenu naletela na katoliško »seksologijo«, ki jo je s svojo neusmiljeno logiko (utemeljeno na načelu neprotislovnosti) brez težav »zavrnila«, pač pa predvsem za to, da to dejansko sploh ni njen teren.

»Psihoanaliza zadeva spolnost le, kolikor se spolnost v obliki pulzije očituje v sprevedu označevalcev, kjer se v dvojnem času odtujitve in ločitve vzpostavi dialektika subjekta.

Na področju spolnosti analiza ni izpolnila tistega, kar so nekateri morda zmotno pričakovali od nje, ni se držala svojih obljub, ker se ji jih ni bilo treba držati. To ni njeno področje.«¹⁰ Njeno področje je seveda nezavedno, nezavedno pa je strukturirano kot govorica, kar z drugimi besedami pomeni, da psihoanalize ne zanimajo nekakšni »slepi nagoni«, marveč pulziranje nezavednega, pulzija želje, ki je dostopna na način govorice. »Želja zadeva – hvala bogu, da to vemo še predobro – vse kaj drugega, celo nekaj popolnoma drugega kot organizem, četudi na različnih ravneh vključuje tudi organizem.«¹¹ Na očitek, da v času, ko si je naš anonimni pisec prizadeval predstaviti psihoanalizo slovenskemu občestvu, še ni bilo ne duha ne sluha o Lacanovi koncepciji »vrnitve k Freudu«, kar pomeni, da se je pač moral opreti na »klasični« pojem seksualnosti – je mogoče odgovoriti z ugotovitvijo, da je tudi Freud sam že v najzgodnejši fazi svoje analitične prakse bistveno razširil pojem seksualnosti. »Ta razširitev je dvojna. Prvič je seksualnost ločena od svojih preveč tesnih zvez z genitalnimi organi in postavljena kot obsežnejša, k užitku težeča telesna funkcija, ki šele sekundarno stopa v službo razmnoževanja: drugič se k seksualnim štejejo vsi zgolj nežni in prijateljski nagibi, za katere uporablja naš vsakdanji jezik mnogoznačno besedo, 'ljubezen'.«¹² Lacanov poseg je bil potemtakem v tem, da je Freudove nastaveke tudi po tej plati razvil do njihovih skrajnih posledic, pri »vpeljavi« psihoanalize na Slovensko pa je prišlo – prav narobe – ravno v tem pogledu do nedopustne redukcije, kar seveda tudi ni ostalo brez »skrajnih posledic«, le da so se te pokazale na nasprotnem koncu – v blokadi »psihoanalize« s strani katoliške »seksologije«, kar se pač ujema s porazom liberalcev v njihovem spoprijemu s slovenskim katolicizmom. (Gotovo ni naključje, da je skušala liberalna »ljudska« revija Življenje in svet izkoristiti Freudov nauk kot instrument »razsvetlilskega« pogleda na spolnost, pri čemer je seveda spregledala njegov dejanski domet.)

Vrnimo se spet k televiziji, zakaj zdí se, da je bila vloga televizije – v nasprotju s psihoanalizo – na Slovenskem že od vsega začetka »pravilno« opredeljena (dasi manj eksplicitno »pravilno« kot v temelju napačna predstavitev psihoanalize). Rekli smo že, da sam naslov članka »Kako bomo lahko gledali skozi zid« opozarja na voyeuristično željo anonimnega pisca, še zgovornejši pa je opis »petrograjskega eksperimenta«, ki vključuje vse potrebne elemente: od temnih zastorov in malega kosa osvetljenega platna, ki spominja na kuralo, na luknjo v steni ali v ključavnici, do oseb za zidom in »znanih oseb« iz drugih hiš, ki »so se poprej domenile o času prireditve« (beri: nastavitve pogledu, kar je pač moment ekshibicionizma, ki zgolj dopolnjuje voyeuristično situacijo). Zapisali smo tudi, da se je televizija na Slovenskem uveljavila povsem v skladu s to začetno voyeuristično željo, ki je že pred desetletji napovedala njen razmah. Da bi to nekoliko osvetlili, si moramo najprej predočiti situacijo subjekta-voyeurja. »To, kar voyeur išče in tudi najde, je zgolj senca, senca za zaveso. V svojih fantasmah si bo zamislil kdove kakšno črno navzočnost, najbolj milo mladenko, četudi bo na drugi strani zgolj tršat atlet. To, kar išče, ni, kot pravijo, falos – marveč prav njegova odsotnost, in zato tudi nekaterim oblikam daje prednost v svojem iskanju.«¹³

Če drži, da je skopična pulzija že tako ali tako v posebnem »razmerju« s televizijo, potem je treba reči, da se to razmerje na Slovenskem udejanja na način nekakšnega televizijskega voyeurizma – ne le zato, ker slovenska televizija funkcionira v prvi vrsti kot radio in na ravni slike ne ponuja nič »oprijemljivega«, nič takega, kar bi vsaj od daleč spominjalo na »milo mladenko«, marveč predvsem zato, ker je njen gledalec zmeraj najprej slovenski gledalec, ki mu vlada lik cankarjanske Matere, kar pomeni, da je kar dvakrat motiviran za to, da ne išče »falosa«, marveč ravno njegovo odsotnost: prvič zato, ker je Oče-falos iz simbolne ekonomije slovenske nacionalne identitete že tako izločen, drugič pa seveda zato, ker Materi (ki sicer nastopa v imenu Zakona) »manjka« prav »falos«. Ker torej vlada želja »biti falos« (namreč Materin falos – biti z Materjo Eno, kar je temelj slovenske »nacionalne identitete«), je falos kot objekt pogleda »nemogoč«, pravzaprav »neznosen«. Če namreč »falos« koz označevalec označuje to, čemur se odpovemo z vstopom v označevalno verigo (namreč prav izgubo pozicije, ki omogoča oziroma vzdržuje željo »biti falos«), potem mora biti seveda »falos« izgnan z malega ekrana, da bi se ohranilo »incestuožno razmerje«, ki je tu posredovano v obliki razmerja gledalec-televizija.

Da bi se izognili preveč poenostavljenemu obravnavanju slovenskega »televizijskega voyeurizma«, moramo sliko vsekakor dopolniti s tisto »koncepcijo naroda«, ki jo je razvil Slavoj Žižek (deloma smo jo upoštevali že doslej), saj je očitno, da se vprašanje slovenske nacionalne identitete na poseben način uveljavlja tudi skozi problematiko slovenske nacionalne televizije, prav omejena Žižkova koncepcija pa prinaša v tem pogledu še posebej plodne nastavke. Naj za izhodišče zadošča, če rečemo, da nastopa cankarjanska Mati v tem kontekstu kot simptom potlačene »prešernovske resnice« (utelešene v Črtomirovi usodi v Krstu pri Savici) – popolne resignacije pred zmagovito univerzalnostjo krščanskega Zakona, ki sicer povzroči poraz poganske »domačije«, vendar ne prinese »odrešitve« vpisa v red simbolnega, ponotranjenja univerzalnega Zakona. »V psihoanalitičnih terminih bi lahko zadevo formulirali takole: kolikor Božje lme deluje kot instanca univerzalnega Zakona, ki nas iztrga za prptosti incestuoznega razmerja z Materjo-Domačijo, tj. kot instanca 'simbolne kastracije', tistega Tretjega, ki blokira skladnost dualno-zrcalnega razmerja mati-sin, grobo povedano: kot nadjaz, Cankar razreši zagato 'neponotranjenega nadjaza' (klinično rečeno: 'nerazrešenega Ojdiipa') tako, da mu kot nosilec nadjaza nastopi sama Mati. Tako smo se kajpada izognili prešernovski resignaciji, a za ceno, da nam sam Zakon deluje kot varuh incestuozne zatohlosti 'domačije', namesto da bi nas nji iztrgal, in da nam 'tuje' ni več glasnik novih horizontov univerzalnosti, marveč nekaj grozljivega-nemogočega, kar nas hkrati vabi in odbija, in predaja kateremu pomeni dejanje nepojemljive 'izdaje' Zakona-Matere-Domovine.«¹⁴

A medtem ko je že Cankar sam vzpostavil distanco do tako formulirane opredelitve slovenske »nacionalne identitete« – pač s tem, ko jo je »dal videti« – deluje slovenska televizija regresivno, saj ne omogoča nikakršne distance, temveč – prav narobe – postavlja gledalca v pozicijo voyeurja, ki išče odsotnost univerzalnega Zakona in tako vzdržuje »zatohlo incestuoznost« razmerja do Matere-Domačije. Seveda pa tega ne dokazujejo eminentno »domačijske« oddaje tipa Srečanja, marveč še v večji meri tisti del programa, kjer se zdí takšna konstelacija najbolj »nemogoča« – informativne oziroma političnoinformativne oddaje, ki so na videz najbolj podrejene »tuji« samoupravnim ideologijam (»tuji«, ker deluje kot instanca »simbolne kastracije«, saj se z njo v zelo radikalni obliki dogaja razcep na subjekt izjave in subjekt izjavljanja, s čimer je kajpak blokirana želja »biti falos«, biti Eno z Materjo-Domačijo). Zakon (samoupravna ideologija) namreč ravno skozi tovrstne oddaje nastopa kot varuh »incestuozne zatohlosti domačije«, vendar ne toliko z »vsebino« oddaj, temveč tudi in predvsem z njihovo »formo«. Perpetuiranje vedno istih obrazcev poročanja o enih in istih temah oziroma dogodkih (predvsem o »dogodkih«, kakršni so najrazličnejši sestanki, seje, srečanja, ipd., o katerih slika tako ali tako ne more veliko povedati, ker je vse bistveno zajeto

v območju verbalne govorice) dovolj zgovorno izpričuje, da naši televiziji pravzaprav ni do tega, da bi svoje gledalce (bolje: poslušalce) dejansko o čem informirala, temveč opravlja predvsem svojo »dolžnost«, kar pomeni, da njene informacije zvečine ne prinašajo nič novega, ničesar ne širijo in ne odpirajo, temveč gre za docela zaprt sistem informiranja, ki »naslovniku« ponuja zgolj variacije (a še to minimalne) že znanega. Prav slednje pa proizvede pri gledalcu tisti značilni občutek »domačnosti«, »varnosti« in »neproblematičnosti«, ki ga vrača v »zatočnost domačije«, le da se dualno-zrcalno razmerje mati-sin prek malega ekrana podvaja (ekran nikoli ne zrcali razmerja samega, ampak nastopa zmeraj že kot en njegov pol, ki mu stoji nasproti »povprečni gledalec« – ta pa je najprej in predvsem slovenski gledalec, saj v »domačijskosti« forme najde potrditev svoje »nacionalne identitete«). Naj bo tu zgolj omenjeno, da slovenska televizija skorajda ne uporablja najbolj »falične« od vseh televizijskih tehnik predstavljanja: neposrednega prenosa, ki je hkrati seveda najbolj televizijsko sredstvo v medijskem pogledu. Slovenska televizija izigrava univerzalni Zakon že s tem, da »potlači« televizijske medijske zakonitosti, s tem da se izmika vstopu v označevalno verigo ali, natančneje: vpišu v register (medijske) govorice. Slovenska televizija sicer res »govori«, vendar govori kot radio, nikakor pa noče spregovoriti na način, ki ji je kot mediju imanenten – s sliko oziroma z ozvočeno gibljivo sliko. Paradoks je seveda v tem, da ravno televizijski medij že po svoji naravi ne trpi »domačijske incestuoznosti«, saj je univerzalen kot univerzalni Zakon sam – in vendar je televizija na Slovenskem povsem »nenevarna« (tudi zadevne »spodrsiljaje«, ki si jih od časa do časa kljub vsemu privoščijo, razume občinstvo kot prave spodrsiljaje, ne pa kot subverzivni, osvobajajoči vdor medijske govorice).

Dogaja se, skratka, da »najbolj revolucionarni« množični medij dvajsetega stoletja na Slovenskem deluje izrazito regresivno, saj se skozenj v aktualno družbeno stvarnost vtihotaplja atavizem »domačije«. Če torej ugotavljamo, da je naš TV spored bistveno manj angažiran, kot bi bilo »družbeno« še dopustno, po izvedbeni plati pa bolj konvencionalen, kot bi bilo zaželeno – tega ne gre pripisovati zgolj učinku nekakšne latentne ideološke cenzure. Naloga cenzure, s katero se na tak ali drugačen način sooča televizija v vseh družbenih sistemih, je namreč v tem, da drži TV program na meji »dopustnega«, slovenska televizija pa »prepovedi« vladajoče ideologije izkorišča kot fasado za to, da lahko služi ideologiji »domačije«, pri čemer je v razmerju do vladajoče (samoupravne) ideologije na videz še preveč lojalna, saj se njen program na daleč izogiblje fiktivni meji »dopustnega«; v resnici vladajočo ideologijo kajpak izigrava, zakaj ravno v njenem okrilju vzdržuje manevrski prostor Zakona-Domačije, katerega meja je za vladajočo ideologijo neprepustna. Prav razkorak med eno in drugo mejo »dopustnega« označuje tisti teren, na katerem deluje vladajoča ideologija (in z njo televizija) »nezavedno« kot varuh incestuozne zatočnosti »domačije«.

Nekoliko drugače je, kot se zdi, s filmom, ki se je na Slovenskem prav tako uveljavil na dokaj »specifičen« način, pri čemer ne gre prezreti, da je revija Življenje in svet tudi glede tega medija pokazala precejšnjo mero jasnovidnosti. Tu se bomo omejili na tako rekoč ključni prispevek revije, ki filmski medij »zagrabi« v (vsaj za Slovence) naravnost odločilnem trenutku – v točki prehoda iz nemega v zvočno obdobje. Situacija je tu v primeri s televizijo obrnjena: če se je namreč slednja »razvila« iz radia, ki so mu dodali še sliko, je film že od vsega začetka nastopal kot »živa« slika, ki so ji v določenem trenutku (in ta se nekako ujema s trenutkom »iznajdbe« televizije) dodali še zvok, res pa je, da »ozvočenje« filma bržčas še zdaleč ni tako revolucionarno dejanje kot »pikturalizacija« radia.

Članek, ki mu velja naša pozornost, nosi dobesedno zgovoren naslov »Govoreči film«¹⁵, pisec pa je spet anonimen, pravzaprav še več kot anonimen, saj se je »podpisal« s »Quidam«, s čimer je želel očitno še posebej opozoriti na svojo anonimnost, kar pač priča o pomembnosti teme, s katero se je spopadel. V prvem delu članka pojasnjuje tehnolo-

gijo zvočnega filma, zanimivejši pa je drugi del, kjer skuša odgovoriti na vprašanje: »Kakšen je praktičen pomen govorečega filma?«. Tudi odgovor na to vprašanje je nekako dvodelen, saj najprej našteje »praktične« (ekonomske, distribucijske itn.) razloge zoper zvočni film, nato pa se loti »umetniških perspektiv govorečega filma«. Tudi v tem pogledu je dosleden, saj novost popolnoma in v celoti zavrne, vendar pa to stori z argumenti – in tu smo pravzaprav pri jedru stvari – ki dozdevno upoštevajo medijske zakonitosti filma: »Vzeti filmu nemost pomeni oropati ga njegovega bistva, oropati ga tega, po čemer je film to, kar je – pantomima par excellence – in ga degradirati na mehanično reprodukcijo, na akustično fotografijo.« V prvem hipu se nemara zdi, da imamo opraviti s stališčem, ki je blizu pogledom Rudolfa Arnheima (pri čemer bi »prvenstvo« vsekakor pripadlo anonimnemu slovenskemu piscu, saj je nemški teoretik razvil svoja stališča šele v letih 1929–1930) – toda že nekoliko podrobnejša primerjava nam pokaže, da gre za povsem različna pristopa. Arnheim, ki se je v svojih teoretskih prispevkih ukvarjal predvsem z »antinaturalističnim značajem filma«, je sodil, da je moč filma predvsem v »elementih razlikovanja«, v seriji razlik med realnostjo in njeno reprodukcijo, kot jo ponuja film, na čemer je zgradil svojo teorijo o oblikovnih sredstvih filma.

Prav njegove »pomanjkljivosti«, kot so omejitve prostorske globine, okvir slike, oddaljenost od predmetov, redukcija čutnih zaznav na optične elemente itn., so skupaj z montažo »oblikovalci« filmskega estetskega izraza. Zvočni film pa je zavrnil, ker je menil, da zvok kot nova tehnična iznajdba izpodriva dobršen del teh oblikovnih sredstev in vnaša v stilizirani filmski izraz elemente »realnosti«, obenem pa pomeni zvočni film nedopustno »križanje« dveh popolnoma različnih medijev.

V nasprotju z njim anonimni slovenski člankar zanemara elemente filmskega izraza, ki zadevajo tako ljudi kot stvari, predvsem pa prostorsko-časovni kontinuum dogajanja, pač pa se osredotoči predvsem na igralca oziroma na na igro – in film kratko malo uvrsti med pantomimične, »neme« umetniške prakse, pri čemer še posebej opozarja na razliko »med eteričnostjo nezaznavnih besedi in brutalnostjo nemogočega organa«. Če upoštevamo, da gre prav za slovenskega pisca, se zdi ta formulacija še posebej posrečena, saj v času, ko slovenskega filma tako rekoč še ni bilo, že napoveduje težave, s kakršnimi se bo spopadel mnogo pozneje, ko bo postal del tako imenovane nacionalne kulture. Ravno za slovenski film, kolikor ga gledamo v polju nacionalne kulture, se zdi »brutalnost nemogočega organa« še posebej usodna, še posebej brutalna, organ sam pa toliko bolj »nemogoč«, kolikor producira zvok slovenske besede. Nobenega dvoma namreč ni, da prinaša prav govoreči »organ« v slovenski film tisti element, ki docela sprejme celotno sliko, tisto temeljno potezo, ki povzroči ali omogoči, da je neki film ravno slovenski film.

Tu smo kajpak daleč od načelnih vprašanj zvočnega filma, ki so po svoji naravi univerzalistična, kajti v slovenskem filmu prinaša govorjena, ozvočena beseda tisto »incestuozno zatočnost domačije«, ki je filmskemu mediju ravno tako tuja kot televiziji. V bistvu je tu položaj čisto drugačen kot pri televiziji, tako rekoč obrnjen, zakaj film se je v nasprotju s televizijo, ki pri nas temelji od vsega začetka na govornih besedi, že v najzgodnejši fazi uveljavil z univerzalnostjo slikovne govorice, tako da ga »ogroža« prav zvok, kolikor je to pač zvok slovenske besede, zakaj zvok pomeni v tem kontekstu regresijo v »zatočnost domačije«, v situacijo, ki jo označuje »neponotranjenost« univerzalnega Zakona in v kateri Zakon (slika) deluje zgolj kot garant »domačije« (zvoka slovenske besede). Strah našega člankarja pred ozvočeno (slovensko) besedo v filmu bi bilo potemtakem mogoče primerjati edinole s cankarjanskim strahom pred tem, da bi se »Mati vrnila«, ko nas je že enkrat zapustila. Paradoksnost situacije je zgolj navidezna, zakaj govorjene besede, ozvočenega dialoga v filmu ne gre enačiti s filmskim govorom. Ta je namreč vizualen (v primeru zvočnega filma: auidiovizualen), utemeljen na kadriranju in montaži, na sosledju posnetkov in sekvenc, na izrezu in gibanju kamere (v primeru zvočnega filma tudi na izmenjavi zvočnih planov, na montaži zvoka, pri čemer je dialog zgolj element zvočne slike, in to do-

cela »pogrešljiv« element). Simptomatično je kajpak, da naš pisec pomisli ob zvočnem filmu predvsem na dialog, a prav zato je mogoče v njegovem nasprotovanju zvočnemu filmu že zaznati nekaj tistega nelagodja, ki zajame današnjega slovenskega gledalca, ko gleda (in posluša) slovenski film.

Z ene strani se je namreč prisiljen soočiti z univerzalnostjo filmskega govora, z druge strani pa ga s platna spregovorjena slovenska beseda dobesedno ogroža, saj ga kot subjekta, ki sam govori (in je torej že prestal akt »simbolne kastracije«), vrača v predsobilno situacijo »incestuoznega razmerja« z Materjo-Domačijo. Ozvočena slovenska beseda s filmskega platna mu tako rekoč »vzame besedo«, »govoreči (slovenski) film« blokira njegov lastni govor.

Vprašanje je seveda, zakaj ima takšno funkcijo ravno ozvočena slovenska beseda v filmu, ne pa, denimo, tudi v kakšni drugi umetniški praksi. Vzemimo npr. primerjavo z gledališčem, ki je tako pri srcu našemu piscu, saj poudarja: »Hoteli smo le povedati, da je film prispel na svojo današnjo višino brez pomoči pobratima gledališča, nasprotno, celo v ostrem boju z njim, brez pomoči predvsem najbistvenejše komponente teatarskega udejstvovanja: žive besede.« Ne bomo se spuščali v presojanje, koliko ta trditev sploh drži (pisec koncev zavrača filmski medij na mimiko in gib igralca, ki je vendarle tradicionalen in obenem najpomembnejši element gledališke prakse), kajti za nas je tu zanimiva predvsem opozicija film – gledališče, ki jo članek vzpostavlja, pri čemer je kajpak jasno, da je pravo nasprotje »živi« gledališki besedi »nema«, »mrtva« beseda filma. Očitno je tudi, da pri tem naš avtor upošteva le en tip filma, tj. igrani film, in le en tip gledališča, tj. klasično »literarno« oziroma »dialoško« gledališče. Zato lahko tudi zapiše: »Film je nema umetnost. Gledališče vlada z besedo, film z molkom. Vsi dosedanja pozikusi, da bi mu vzeli njegovo nemo veličastje s *surogatom* besede, so se jedno ponesrečili.« (podčrtal B. K.) Tisto, kar pri zvočnem filmu najbolj moti, torej ni sama »živa« beseda, temveč predvsem dejstvo, da je to *surogat* žive besede, v našem primeru kajpak *surogat* slovenske žive besede, torej *surogat* na potenco.

Zanimivo je, da se je s tem »surogatom« nekaj desetletij kasneje ukvarjal tudi Dušan Pirjevec, ki se je dokopal do podobnega sklepa kot njegov predhodnik: »Filmska beseda, tako bi se dalo reči, bi morala biti nema.«¹⁶ Tudi on se uvo doma zadrži pri opoziciji gledališče – film, pri čemer sodi, da ima govorjena beseda v obeh medijih povsem različno funkcijo. Medtem ko je gledališka predstava »ritmična ekstaza našega jezika, slovesna velika maša slovenske besede« (kot je zapisal Oton Zupančič), se v filmu, ki je po Pirjevčevem mnenju ironičen medij oziroma medij z ironično distanco kot roman, ta »velikomašnost« ne more realizirati. Filmska beseda bi potemtakem morala biti »nema« na poseben način, namreč »nema« za »velikomašnost« slovenskega jezika, ki je tako ali tako ne more izraziti. Nelagodnost slovenskega gledalca, ko gleda slovenski film, pa izvira ravno iz tega, ker hoče biti ta film za vsako ceno polnovreden del slovenske kulture in hoče vključevati tudi »velikomašnost« slovenske besede. Prav zato, ker tega ne zmore, je film na Slovenskem »permanentno v krizi«, toda ta njegova »kriza« je v resnici le simptom krize tradicionalistične, v besedo zagledane in besedi zavezane slovenske kulture (in prek nje slovenske »nacionalne identitete«), ki se je spričo novih medijev znašla v zagatnem položaju, v situaciji, ko ni več vseživljavna.

Lahko bi torej rekli, da film ravno z neuspehom svoje »žive besede« na določen način reflektira ne le neko neopredeljivo »krizo« slovenske kulture, temveč prav »zatočnost incestuoznega razmerja« z Materjo-Domačijo, blokiranost slovenske »nacionalne identitete«. Zato je bil filmski medij slovenski kulturi, ki si ga je zaman skušala podrediti, zmeraj nekako tuj – v nasprotju s televizijo, ki jo je ta kultura, potem ko jo je degradirala na raven »radia s sliko«, uspela »udomačiti«. Če tedaj tako »udomačena« televizija nikakor ne more reflektirati dejanske situacije slovenske kulture, ampak lahko zgolj pomaga vzdrževati njeno imaginarno podobo, jo film – ravno narobe – nenehno ogroža, saj se ji zmeraj nekako izmuzne in ji z distance ironično kaže natančno

tisto, česar za nobeno ceno noče videti, ker je zanjo »neznosno«. Da pa bi film lahko to »neznosno« (to »incestuožno« situacijo slovenske kulture) sploh reflektiral, mora najprej sam prebiti zaprtost »incestuoznega razmerja« (pravzaprav je film kot medij zmeraj že »zunaj«) ali, drugače povedano: podrediti se mora ekonomiji faličnega označevalca. In če velja, da je falos kot označevalec »vse in nič obenem«, da je kot označevalec brez označenja zgolj pulziranje med »vsem« in »ničem« potem ni dvoma, da je film (vsaj v polju slovenske kulture) izrazito »faličen« medij. Na eni strani namreč dopušča »velikomašnost« slovenske besede, ki je s stališča ekonomije slovenske »nacionalne identitete« pač »vse« (zakaj jo zgolj dopušča, ne pa tudi realizira, smo že nakazali), na drugi strani pa jo lahko s svojim »nemim govorom« gibljivih slik povsem izniči. Tu je mogoče seveda omeniti še neki drugi vidik »pulziranja« filma, zakaj »če je pulzija čemu podobna, potem je podobna montaži«, kot pravi Lacan. Prav montaža pa je pri filmu »vse« in hkrati »nič« (proizvaja vse pomene, sama pa ne pomeni nič), montaža je tisti označevalec brez označenja, ki s svojo »izključitvijo« iz označevalne mreže omogoči filmu produkcijo pomenov. Skratka, če sklenemo, filmski medij deluje v polju slovenske kulture kot »falos«, za katerega kajpak vemo, da nastopa obenem kot označevalec »simbolne kastracije«, s tem pa neposredno ogroža »zatočnost incestuoznost« slovenske kulture oziroma to kulturo samo. Kot je »falos« izgnan z našega televizijskega ekrana, tako je film odrinjen na obrobje slovenske kulture – in tako je konec koncev tudi psihoanaliza, ki ta razmerja osvetljuje, potisnjena v »ilegalo«. Podnaslov našega spisa je potemtakem res »zgodovinski«, zato pa je naslov toliko bolj »aktualen«, saj smo ga prevzeli iz našega osrednjega frontnega glasila, kjer markira nadvse pomembno tedensko rubriko, katere naloga je ravno »aktualizacija zgodovine«.

Opombe

¹ Življenje in svet (ŽIS), 1927, št. 9, str. 245.

² Gre za iznajdbo sovjetskega izumitelja Leva Termena, ki je temeljila – kot lahko razberemo iz opisa – še na optičnem principu z zrcalci, čeprav je distribucija signala že potekala prek radijskih valov. Razvoj je pokazal, da so vsi takšni in podobni »hibridni« sistemi zgrešeni že v konceptu.

³ Zworykinov elektronski ikonoskop, ki pomeni prototip elektronske katodne cevi, je bil patentiran 1. 1926.

⁴ Prve redne oddaje so se začele v Londonu 1. 1936, toda o TV programu v pravem pomenu besede lahko govorimo šele po 2. sv. vojni.

⁵ ŽIS, 1927, št. 49, str. 1191.

⁶ ŽIS, 1927, št. 16, str. 443.

⁷ Slavoj Žižek, »Tri predavanja na simpoziju ob ustanovitvi Društva za teoretsko psihoanalizo«, Problemi-Razprave, 1983, št. 4–5, str. 4.

⁸ A. B. Jeglič, »Mladeničem«, cit. po Mladini, 1984, št. 1, str. 14.

⁹ Jacques Lacan, Seminar. Štirje temeljni koncepti psihoanalize, Ljubljana 1980, str. 21.

¹⁰ Ibid., str. 353.

¹¹ Ibid., str. 228.

¹² Sigmund Freud, »Selbstdarstellung«, Schriften zur Geschichte der Psychoanalyse, Fischer Verlag, 1971, str. 67.

¹³ Lacan Seminar, str. 241.

¹⁴ Žižek »Tri predavanja«, str. 26.

¹⁵ ŽIS, 1928, št. 11, str. 348.

¹⁶ Dušan Pirjevec, »Kriza«, Ekran, 1973, št. 106/107, str. 263.

Bojan Baskar

O Cerkvi v kinu

Prve projekcije bratov Lumière si je pariško občinstvo ogledalo okoli božiča leta 1895. Katoliki so pristavili svoj lonček leto dni pozneje: njihova kronologija beleži za ponovletne dni januarja 1897 projekcijo »tableaux vivants« s prizori iz Kristusovega življenja. Zanj je bil zaslužen neki brat Basile, prav tako iz Pariza. V naslednjih letih so bile filmane pasijonske igre, martiriji, katakombe, razni *Quo vadis?* in *Ecce homo!*, zdaleč najbolj priljubljena tema pa je postalo Kristusovo življenje¹.

Leta 1910 so katoliki organizirali v Milanu festival moralnega filma in ga okronali s projekcijo *Svetega Pavla*. Istega leta so na Prvem mednarodnem filmskem kongresu zahtevali energične ukrepe za zagotovitev moralnosti filma. Leta 1927 so v Parizu ustanovili *Comité catholique du cinéma*, leta 1928 in 1929 pa sta sledila dva mednarodna katoliška kongresa, katerih rezultat je bila ustanovitev *Comité international pour la cinématographie*. Ko je slednjič Pij XI. odposlal encikliko *Vigilanti cura*, je zgolj sankcioniral že izoblikovano stališče: film je razdelil na dober in slab ter se, temu primerno, zavzel za neodvisno katoliško filmsko produkcijo, po drugi strani pa za bojkot in cenzuro slabih filmov. Rezultat enciklike je bil med drugim ta, da so se pri nacionalnih vodstvih Katoliške akcije formirale cenzurne pisarne za film. Bolj zaskrbljujoč rezultat pa je nemara bil ta, da se nikoli ni govorilo in da se še danes ne govori o filmskem izobraževanju oziroma poučevanju, marveč se vedno in povsod govori o filmski vzgoji.

»Če kino ni (...), potem ni nič drugega kot nova cerkev«.
(J. Kristeva)

To karseda hitro reakcijo na neko »novotarijo«, ki ji na začetku prav gotovo ni bilo lahko predvideti poznejšega bleščečega razvoja, bi lahko navedli kot dokaz, da Cerkvi ni bilo treba iti na Drugi vatikanski koncil, da bi slišala za aggronamento. Ta ažurnost pa bi sama na sebi vendarle ne bila vredna omembe, če ne bi presenečal izrazit kontrast med tem, kako je Cerkev sprejela gledališče, in med tem, kako je sprejela kino. Na eni strani dolgotrajno odklanjanje, sankcionirano z Justinijanovo ter Teodozijevo zakonodajo, še enkrat utemeljeno pri cerkvenih očetih, in pozno ter boleče sprijaznjenje s *fait accompli*; na drugi strani minimalno oklevanje in odločitev, ki je tako rekoč sama sebe prehitela. Razlaga, da je Cerkev takoj uvidela možnosti, ki jih pastori ponuja film, bi bila nekoliko pičla. S tem, da je Cerkev takoj razdelila film na dober in slab, je namreč pokazala, da ga je sprejela. Moralizirati je pričela v polju filmske reprezentacije, medtem ko se zdi, da jo je instanca, ki proizvaja filmske učinke, fascinirala in navdajala z ugodjem. Kakorkoli že, Cerkev tokrat ni privlekla na dan argumentov proti gledališču, ki bi jih, če bi le hotela, lahko brez težav uporabila tudi proti kinu (npr. argument temačne dvorane ali argument babilonske blodnice).

Kot vsaka zgodovina je tudi zgodovina filma zgodovina rezov in prelomov, torej diskontinuirana zgodovina. Cerkev se je morala sproti prilagajati rezom in prelomom zgodovine filma. Papeževa enciklika npr. mora upoštevati obstoj zvočnega filma, kar je gotovo bolj zapleteno kot sami začetki, ko je

tehnični čudež »gibajoče se slike« lahko resoniral s čudeži razodete resnice in deloval kot učinkovita potrditev krščanskega dogem. Nemara je zadostovalo zagledati na platnu Kristusa (četudi je šlo za čira-čara kakega Mèlièsa, ki je leta 1900 pokazal film *Kristus hodi po vodi*), da so si lahko prostregli z novim dokazom eksistence božjega sinu. Kino je praktično enako star kot psihoanaliza in za oba smemo reči, da je bilo njuno detinstvo srečno. Psihoanaliza je v svojih prvih letih poznala čudovito kratke kure, medtem ko je film zmagoslavno očaral vesoljno občinstvo, vključno s katoliškimi ovčicami z njihovimi pastirji vred. Ko pa je film »izgubil nedolžnost«, se je Kristusovo življenje moralo umakniti iz ospredja. Privoščiti si Kristusov close up ali celo njegov glas (ki ga lahko »predstavi« le Knjiga, torej črka), je prav gotovo nekaj drugega kot imeti Kristusa v srednjem ali splošnem planu.

Skratka, če bi hoteli dati splošen odgovor o afinitetah Cerkve do kina, bi že predpostavljali, da je zgodovina filma evolucijska, da v njeni evoluciji persistira istoveten filmski dispoizitiv in da je zanimanje Cerkve zasidrano prav ob tem dispoizitivu. Lahko si zamišljamo tudi, da bi to prizadevanje verjetno šlo v smeri redukcije filmskega dispoizitiva na Platonoovo votlino, na zazrtost v spekularno hipnotično podobo, kar ni nič drugega kot vera sama. Vsega tega prav gotovo ne gre spregledati oziroma zanemariti, vendar pa je obnašanje Cerkve v kinu vseeno nekoliko bolj delikatno; poleg tega je Cerkev, opirajoč se na zahtevo po dejavnem življenju kristjanov, tudi sama proizvedla svojo kritiko hipnotizma kinematoskopije.

Če je, po Avguštinovi besedi, vsaka, torej tudi nepopolna ali celo deformirana podoba zadosti dobra, da se v njenem okrilju subjekt vara glede koristnosti svojih ničevih prizadevanj, pa je stališče današnjih katoliških filmskih kritikov znatno lažje. Danes so si ti kritiki – tako jih imenujemo pogojno, saj se za to opravilo praviloma ne specializirajo –

v glavnem enotni, da je velika večina verskih filmov prav zanič in da obstaja nesorazmerje, če ne kar obratno sorazmerje, med vero, položeno v film, in učinkom vere, ki ga film proizvede. Pravi filmi so danes za Cerkev tisti, ki skozi njeno skrivnost, blesk duševnih globin, žarek religioznosti; pravi filmi so tisti, ki izžarevajo dušo in ki so tudi posneti za dušo. Običajno se izkaže, da mislijo s tem na italijanski neorealizem oziroma – kar ni nujno isto – na režiserje, ki s kamero lovijo razodetveni vzgib stvarstva. Te afinitete pa si podajajo roko z afinitetami neke druge, necerkvene linije, katere mučna preokupacija je vprašanje, ali film ima dušo, in ki jo najbolje označujeta imeni Ayfrea in Agela. Kadar naletimo na spise izpod kakega jezuitskega peresa, ki se rado prikriva, postane razlika praktično nezaznavna.

Ker neodvisna produkcija, ki si jo je izvolil zaželeli Pij XI., ni prida, ne preostane Cerkvi nič drugega kot da uganja tisto, kar ji tudi sicer še najbolj ustreza: da se prisese na kino tam, kjer je živ, in ga skuša z injekcijo duše ozdraviti ateizma. To počne v zavezništvu s filmskim esteticizmom, na čigar produkcijo stavi. Da pa pri tem caplja zadaj, je razvidno, saj mora celotno polje, ki ga kani zatrpiti s svojo ideologijo, najprej sploh uvoziti. Skoraj ganljivo je, kako ji zmerom morajo drugi povedati, kateri filmi »so dobri«. Te parazitske strategije seveda ne uporablja samo proti kinu, saj je splošna, in zato ji film nikoli ne figurira kot specifična praksa, marveč kot toplopljen v godljo sedmerih umetnosti. Namesto da bi skušali kaj malega videti, zavajajo drugemu objekt, ki ga drugi domnevno poseduje.

Govoreč po svojih močeh o Cerkvi v kinu, lahko zberem par analogij. O sv. Piju X. pripoveduje anekdota, da mu je delegacija iz rojstnega Rieseja prinesla v avdienco film s posnetki obnovljene farne cerkve, in dodaja, da je papež, potem ko so si skupaj ogledali nemo bingljanje novih zvonov, postal vžhičen in veder kot otrok. Anekdota – tu smo še pred Griffithom – ni brez soli. »Glasba tišine« kot nekakšen šepav oksimoron je namreč lep zgled



Mary Pickford v Sparrows, 1926

za flatus vocis nominalistov, za kačji lev, ki pa ima to moč, da združuje mistike in jim razpre mistično nebeško kraljestvo ter jim dobesedno *dá slišati neslišno*. »Glasba tišine« je hkrati eno imen nemega filma (prim. A Gance, E. Faure) in danes se prenekateri sentimentalni zgodovinarji filma strinjajo, da je bil nemi najbolj muzikalen, da je bila njegova glasba najslajša glasba. To so trditve, ki jih seveda postavljajo za nazaj, t.j., iz situacije zvočnega filma, pri tem pa vendarle ne gre zanemariti »zvočnih učinkov«, ki jih je nemi film proizvajal z nizanem svojih »imaginarnih označevalcev«, opirajoč se na splošno in trivialno dejstvo, da artikulirane podobe lahko evocirajo in pomenijo artikulirane zvoke. Glede učinkov glasov je Vrdlovec zapisal, da je nemi film izpričal pravcato klepetavost in hkrati dal glasovno idealnost: ko je publika slednjič lahko slišala glas svojih zvezd, je bila največkrat razočarana. Ob tem bi lahko tudi podvomili o razširjenem mnenju, da so imele počen glas vse tiste zvezde nemega filma, ki jih je pokopal prihod zvočnega filma: počen je bil njihov glas nemara samo ob primerjavi z idealnimi glasovi, s katerimi jih je obdaril nemi film. Za muzikalne učinke nemega filma pa še veliko bolj velja, da so idealni, saj se po svoje kar najbolj približajo glasbi sfer. Glasbo zaradi njenega časovnega prostriranja tako ali tako poslušamo, konstituiramo v celoto kot izzvenelo (Hegel). Toni, ki so izzveneli, obstajajo zame samo še idealno, glede tona, ki pravkar zveni, pa bi lahko parafrazirali Schaefferja: ko ga slišim, ga tako ali tako ne poslušam, oziroma, ko me doseže, ga tako ali tako ne slišim. Glasba, ki jo evocira nemi film, je prikrajšana za aktualni zven tona, je že vselej izzvenela, je vsa v spominu; v tej oklešenosti pa je hkrati popolnejša, saj je ne kajizo pomanjkljivosti empirične izvedbe. Glasbena spremljava, ki jo zgodovina nemega filma beleži kot konstanto, ima funkcijo nevtralizacije šumov projektorja, to se pravi, s svojo nedvoumno nvanjostjo nevtralizira nvanjost reprodukcije. To pa ni njena edina funkcija, saj glasbena spremljava, tako vsaj pravi, interpretira filmsko dogajanje. A zakaj ga je potrebno interpretirati, ko pa so slike in mednapisi na ekranu že sami na sebi dovolj interpretativni? Glasbena spremljava poudarja odmaknjenost ekrana, s tem ko povzroča »šunder« v dvorani: je glasbena kulisa, ki mora preglasiti poleg projektorja še tisto, kar nemi film »naglas govori«, namreč to, da ne more proizvesti prave tišine. Glasbena spremljava torej poma-ga nememu filmu, da postane še bolj nem, še bolj »idealna« – »še bolj« nem pa mora postati zato, ker ne more proizvesti prave tišine. Nemi film lahko proizvede »glasbo tišine«, ne more pa proizvesti *gluhe tišote* kot jo napoveduje Janezovo Razodetje. Gluha tišota lahko proizvede flatus vocis »gluha tišota« kot stoji v Apokalipsi, kjer so vsi zgroženi, otrpli in od nebeških tromb napol oglušeli, medtem ko sta muzikalnost in klepetavost tisti dve lastnosti nemega filma, ki sta nemara bili Cerkvi še najbolj všeč. Najbolj pobožno žebiranje je konec koncev tisto, ki ga ni slišati in ki ga razb. remo iz premikanja ustnic. Muzika pa je tista, ki je v katoliški i ortodoksiji o njej veljalo mnenje, da rekreira duha svetih očetov in zdravi melanholijo vladarjev.

SCENICAS MERETRICULAS

Zvočni film je, tako ugotavlja Chion, spočetka striktno fiksiral glas na obraz ali vsaj na njegovo senco (analogno psihoanalizi, ki je spočetka navezovala objekt na organ in organsko funkcijo; in glas je, by the way, objekt pulzije, objekt želje in, kajpada, objekt same psihoanalize). Vendar pa se je glas prav kmalu emancipiral od telesa in sam postal »meso«. Ali je Cerkev imela opraviti z akuzmatičnimi glasovi? Pustimo ob strani čista »oglašala« kot so Jahve, spovednik, glas vpiočega v puščavi itn., in si izberimo delikatnejši primer, ki so ga prakticirali v nekdanji Papeški državi, kjer je vladal običaj, da so ženske vloge v gledaliških igrah – ne *histriones*, temveč kastrati.

Kot vsakdo ve, je gledališki »vtis realnosti« šibak. Naj gledališki igravec še tako večše simulira, nikoli dovolj dobro, da bi zbrisal očitnost same simulacije. Razdalja med prikazovalcem in prikazovanim je »elastična«, virtualno se stalno krči nazaj na prikazovalca, ki sklene prikazovati samega sebe, ko svojega položaja ne razume več. Za to nihanje prav gotovo ne gre kriviti igralcev, saj je šibak »vtis realnosti«

lasten samemu gledališkemu dispozitivu, ki je bistveno konvencionalen, t. j. aluziven. Semiologi gledališča se dobro zavedajo, da je potreben pravi družbeni sporazum, če naj se v gledališču ne smejemo njegovim dozdevkom (kostimom, kulisam, gestikulaciji in dikciji igralcev, njihovi razporeditvi na odru in predvsem sami »škattli«). Iz primerne antropološke oddaljenosti bi se pokazalo, da je gledališki »vtis realnosti« pravzaprav ničev. Iz primerne antropološke oddaljenosti pa bi morali, vsaj načeloma, nekaj podobnega ugotoviti tudi za film, ki sicer slovi po močnem »vtisu realnosti«. Ako vzamemo gledališče kot (glede na »literarno predlogo« av-tonomen) tekst, ki zahteva vsaj minimalno obvladovanje specifičnega gledališkega branja, in ta tekst beremo kot semiologi, bomo vzeli gledališki »vtis realnosti« kot učinek tega specifičnega branja in s tem kot specifičen učinek. Ugotovili bomo, da s tem učinkom upravljajo drugi vzroki kot v kinu, da sta zanj odločilna, denimo, dramski in uprizoritveni kanon, ki sama zmoreta inducirati »verjetnost« kot specifično gledališko »realnost«. iz antropološke distance ne moremo izigravati gledališča proti kinu, saj je nauk antropologije prav ta, da ima vsaka dežela svoje domorodce in da sta domišljija oziroma surrealizem povsod na oblasti.

»Vtis realnosti«, s kakršnim nas osrečuje kino, pa je v nekem pogledu vendarle »odličnejši«. Filmskim dozdevkom se ne smejemo, čeprav tu ni konvencije o toleranci, pri tem, da vemo, da je »vse« v filmu trik. V filmu se lahko smejemo npr. igralcem, ki igrajo kot da so v gledališču; splošneje, smejemo se lahko filmanemu gledališču, a za to imamo dobre razloge. Tedaj se smejemo transpoziciji gledališča ali literature v film, ne smejemo pa se filmskim dozdevkom te transpozicije. Smejemo se lahko tudi »naivnim« prijemom starih filmov in še čemu drugemu, kar »ne ustreza več« današnjim zahtevam. V gledališču pa se smejemo, ko brezsmiseln dogodek subventira sceno prav na mestu konvencije, ki jo vzdržuje, ko npr. pijani *deus ex machina* podre kuliso. Smejemo se pač zato, ker tak incident deluje po logiki vica. Ob tem je treba dodati, da se najbolj pristrčno smejejo prav tisti, ki postavljajo gledališče pred kino, meneč, da je gledališki »vtis realnosti« močnejši od filmskega. Takih je nemara vse manj, saj je bil ta nespোরазum odpravljen vsaj v teoriji; nekateri se bodo morda celo začudili, da so taki sploh kdaj obstajali, pa vendar so obstajali in še obstajajo taki, ki preferirajo gledališče (»igro«, »veselico«) zato, ker se v gledališču stvari »dogajajo zares«². Najbolj se smejejo zato, ker jih presežek smisla najmočnejše zadene. Če pa se med projekcijo utrga film, nima to nikakršnega humornega učinka, narobe, odzivi gledalcev so taki, da je bilo treba že zarana poskrbeti, da se kaj takega ne bi ponovilo.

Šepavost gledališkega »vtisa realnosti« se v gledališču pokaže kot »primanjkljaj«, ki ga obiskovalci gledališča kompenzirajo tako, da občasno zavijejo v kino. Kolikor pa tega ne počno, kolikor so zvesti in patentirani obiskovalci gledališča, si pomagajo z nečim, kar je poskus kompenzacije gledališkega »primanjkljaja« s samim gledališkim »primanjkljajem«. Mislimo na institucijo gledališkega igralca (ali še raje igralke) kot delegiranega junaka, na katerem merijo gledalci večno razliko med prikazovalcem in prikazovanim, med dejanskim in idealnim. To merjenje je tipično gledališko in zapolnjuje večino kritičkega diskurza o gledališču. Filmski gledalec te navade ne pozna, če je ni prinesel s seboj iz gledališča. Če pa jo je, ne najde v kinu praviloma ničesar, kar bi jo spodbujalo ali vsaj ohranjalo, in samo največji glumači med filmskimi kritiki si še lahko dovolijo, da duhovito na tej ali oni »genialni kreaciji« te ali one filmske zvezde. Specifično filmsko obrekovanje imamo npr. tedaj, ko se razgovorijo o tem, kako je narejen neki trik, predvsem pa, koliko je neki film stal. Status tega obrekovanja je očitno povsem drugačen kot v gledališču: ko govorimo o trikih in ceni, dajemo drugim vedeti, da tudi mi vemo, da so to pač triki in da zadaj stojita industrija in kapital. To pa se pravi, da ne mašimo primanjkljaja v »vtisu realnosti«, temveč se, narobe, *branim* pred imperativno močjo tega vtisa. Tudi gledališki gledalec načeloma ve, da so za kuliso skrite mašine, ki producirajo scenski učinek, a tega mu ni treba razglašati naokoli.

Kastratovo gledališče kot so ga poznali v Papeški državi je bilo predvsem operno gledališče, pa naj je šlo za *opera serio* ali *opera buffa*. Vendar pa se kastrati niso najprej pojavili v

gledališčih, ampak v Sikstinski kapeli, kjer so v koru, ki je »rekreiral« papeža, začeli proti koncu 16. stoletja zasedati mesta sopranistov in kontraaltistov (ženski ni bilo v tem koru nikoli, kajti, kot veli sv. Pavel, ženske naj v cerkvah molčijo). Med pridobitvami cerkvene reformacije je bila tudi ta, da se od leta 1588 dalje ženske niso več smele pojavljati na odru. Koincidenca te prepovedi z odkritjem kastratovih pevskih kvalitete je omogočila prodor kastratov v gledališče. Kastriranje, ki so ga obsojali mnogi, in med njimi predvsem Cerkev, ki ga je prepovedala z grožnjo smrtni kazni, je virtualno odpravila francoska revolucija, ko je intervenirala v Papeški državi in vrnila njenim podložnicam pravico do nastopanja na odru.³ Ne smemo pa misliti, da je kastrate odpravil sam odpor humanitarne opozicije. Kastratovo petje se vključuje v zgodovino petja in svojo vlogo je odigralo v tej zgodovini: omogočila ga je uvedba polifonije v cerkveno koralno glasbo, konec pa mu je napravila mutacija v operi ob koncu setecenta, ki je ukinila virtuosnost belcanta. V papeževi kapeli so kastrati preživeli še za okroglo stoletje. Ukinil jih je z *motu proprio* naš Pij X. (sic!), ko je leta 1903 reformiral liturgično glasbo.

Poslednji znan »musico« je umrl leta 1922 in njegov glas so menda še uspeli posneti na gramofonsko ploščo. Četudi bi jo uspeli izbrskati, bi kastratovega glasu verjetno ne poznali nič bolje. Nihče izmed nas ni imel te sreče, da bi ga slišal, če pa prebiramo opise sodobnikov, odkrivamo zgolj zadrege, ki so jih imeli z umeščanjem kastrata. Montesquieu npr. je »indiferenten«.⁴ Po njegovem imajo vsi kastrati enak glas in ta glas je nujno dober, saj sodi h kastratu tako kot sodijo rogovi k volu ali velika ušesa k oslu. Nasprotno pa dr. Burney trdi, da predstavlja skopitev veliko tveganje za kastratov glas: največkrat postane grd in le pri vsakem stotem uspe tisti čudež, ki po krivem oveša z glorio vse kastrate.⁵ Se večjo zagato pa izpričujejo današnje enciklopedije, ki skušajo kastratov glas predstaviti kot dvakratni dobiček: od moškega glasu je, denimo, boljši po tem, da je bolj fleksibilen in lahkoten, od ženskega pa po tem, da je močnejši, prodornejši in briljantnejši. Ker pa ta »dialektika« ne zadostuje povsem, dodajo še tretji element, ki bodi neodvisen od moškega in ženskega glasu. Ta element je kajpada specifična barva glasu, ki da je *brezspolna* in *angelska*. Ob tem bi nemara kdo ugovarjal, da se nek glas, ki smo ga zamudili, skuša predstaviti z glasom, ki ga sploh ni, oziroma, da se nerazumljivo skuša pojasniti s še bolj nerazumljivim – a drugače biti niti ne more. Če je angelski glas še manj slišan od kastratovega, je vendarle lažje predstavljen – vsaj zdi se tako. Drugače ne more biti konec koncev zato, ker že samega moškega in ženskega glasu ne moremo opisati drugače kot »kastiranega«. To se pravi, opis glasu se nam členi v metonimično verigo, katere drugi členi so lahko »sekundarni spolni znaki«, »anatomska dejstva«, »akustična dejstva« itn., ki pa niti vsi skupaj niti vsak zase ne morejo predstaviti (moškega in ženskega) glasu kje drugje kot v imaginarnem.

Realno glasu ni (spolno) razlikovano, zato je glas vsaj toliko varljiv kot podoba, če ne še bolj. Subjekt nima slušnega instinkta, da bi ga vodil za partnerjem nasprotnega spola, lahko pa si pomaga tako, da partnerja pripne z imenom. Toda ko se vsakodnevno poganja za glasom, se ne muči pretirano s simbolnim, saj bi se sicer moral soočiti z luknjo v njem, t. j. z realnim, pač pa se zaneša na podobo spola: ime opre na podobo. Opora v podobi je sicer tudi brez opore, ker pa je podoba kulturno hiperkodirana, mu ta opora za silo omogoči, da se običajno ne zmoti pri svoji reproduktivni dejavnosti, kar mu zadostuje, da si prične domišljati, da zna razločevati človeške glasove neodvisno od videnja njihovih oddajnikov. Domišljati si prične tudi, da ni nujno, da se glas utelesi v človeškem osebku, če naj bo hipoma prepoznan kot človeški glas.

Da se prevara ob podobi, zadostuje včasih že to, da se mu moški našemi v partnerja ali da se mu partner našemi v moškega. Za radikalnejšo prevaro pa gre takrat, ko se mu našemi v žensko kastrat. To pa zato, ker je kastrat radikalna »montaža«, ker ni nič drugega kot »montaža«.

To metaforo poudarjamo z namenom, da bi se ob kastratu spomnili na film, saj ima tudi film to moč, da radikalno vara. Če se film krmi s temeljnim fetišizmom govorečih bitij-gledalcev, je pravi čas, da se lotimo tega junaka, ki je zunaj kina zastopal oziroma materializiral filmski dozdevek.

Montaža česa? Ker smo se postavili v kraljestvo analogij, se skušamo izogniti pretiravanju in recimo, da je kastrat montaža glasu in obraza. Montaža, ki je kajpada prirodna, saj ni tu nobenega »dublerja«, ki bi posodil svoj glas drugemu obrazu: sinhronizacije glasu in obraza »ni«, ker je bila opravljena že v studiu prirode.

Prav ob naravi pa se tudi zatakne. Kaj je namreč bilo prej, kaj je bolj temeljno – kastratov glas ali kastratov obraz? Medtem ko za film lahko mirne duše zagotavljamo, da je glas nanesen na obraz, pa nimamo za kastrata nobenega takega zagotovila. Nemara bi lahko rekli, da je tudi pri kastratu glas nanesen na obraz (oziroma, da naravno izhaja iz njegovih ust), da pa je njegov obraz prazen? Žal pa ni kastratov glas nič bolj »poln« od njegovega obraza, saj je že sam v sebi »montaža« (analogna montaži profilmskega): kastrata so že skupili z namenom, da bi iz njega naredili pevko. To pa spet enako velja za njegov obraz: skupili so ga tudi zato, da bi iz njega naredili lepo igralko. Tako nam preostane, rekoč z Valéryjem, le »hésitation prolongée« med obrazom in glasom. I obraz i glas sta pri kastratu »drugo od sebe«, torej čista razlika. In kastrat kot montaža dveh razlik ni spet nič drugega kot »drugo od sebe«, bitje vprašljivega, če ne sumljivega spola (»ce pretendu chanteuse«, poreče Sarrasine, ko se mu bo maščevala želja), ki je za Francoze in Slovence masculin, vendar ob samoumevnosti, da usoda kastrata lahko doleti samo moškega (tj. predpostavki, da je spol biološko dan).

Kastrata iztrga iz gledališča njegova spolna vprašljivost. Gledališče ne pozna igralca, ki bi radikalno bil »drugo od sebe«. Celo v večnem teatru dozdevkov, preoblačenj, pomoči, spodletelih srečanj, ki uprizarja prav ta subjektu lastni užitek, da se vara ob podobi in glasu spola, je urejeno tako, da se do konca predstave dozdevki razblinijo in da pride do koincidence spola dramskih oseb s spolom igralcev. Predstava se v teatru preoblačenj pravzaprav zaključuje s tem, ko se osebe slednjič postavijo na svoja mesta. Poleg tega je vsaj v meščanskem gledališču navada, da se igralci po končani predstavi (za vsak slučaj?) postavijo v vrsto pred spuščeno zaveso (ki odstrani tisto malenkost scenske iluzije in poudari, da je šlo za predstavo) in še enkrat – tokrat ne kot dramske osebe, temveč kot meščanski osebki – pokažejo svojo »pravo identiteto« tako, da nekoliko odstrejo »naravne znake« svojega spola, če so bili med predstavo zakriti. Potem ko so bile spolne pozicije identificirane in usklajene znotraj dramskega *mythosa*, jih je treba naknadno pritrditi še zunaj gledališča, v »sami realnosti«.

Montaža glasu in obraza (tj. skopitev) še ne dá kastrata. Mar je potreben še ženski kostim, da dobimo žensko? Toda kostim lahko zasilno reduciramo na obraz. Odrski učinek kastrata je odvisen od vednosti gledalca, vednost pa je učinek *imenovanja*. Če si lahko rečem, »dobro, saj to je samo kastrat«, tedaj tudi vem, da je pred menoj kastrat. Če pa tega ne vem, vem pa za kastratovo umetniško ime, imam pred seboj žensko in se vanjo po možnosti zaljubim.

Ko si gledalec lahko reče, »dobro, saj to je navaden kastrat«, se, idealno vzeto, stvar spremeni zanj v navadno gledališče, v katerem se obnaša tako kot se obnaša v gledališču: gledalec (ki pa je tu predvsem poslušalec) meri razmik med simulatorjem in simuliranim ter se, ustrežno temu, zmrduje nad kastratom ali ga občuduje. Medtem pa že (pozabi, da) želi; medtem že celi kastracijo – in pozabi, da ima pred seboj kastrata. Tako, da je njegova stvar, ako si domišlja, da je na boljšem kot gledalec, ki je že »pred« začetkom predstave pozabil, da prepeva na odru kastrat. Kar tudi kaže, da v kastratovem gledališču – enako kot v kinu – ni drugih gledalcev od naivnih gledalcev. Znan pa je še tretja sorta gledalca. Ta je turist oziroma umetnik, ki se pripelje v Rim, ne ve pa, kako imajo tam urejeno z gledališči. Seveda je mitičen, a zato nič manj nujen za konsistenco dispozitiva kastratovega odra. Utelesa ga Sarrasine.

*

Sarrasine – najdete ga v Balzacovi *Comédie humaine* v noveli z enakim naslovom – je mlad kipar, torej nekdo, ki je običajno temeljito okupiran s problemom, kako izklesati umetnino, ki bi ustrezala slavni »*ganze Sexualstrebung*«. Da bi razvozlal zagonetko, se napoti v Mesta, kjer take skulpture že imajo,

in ko je tam, zaide po napornem delavniku v Teatro d'Argentina. Tam prepeva La Zambinella, ki ga najprej doseže kot *vox populi*, kot ime, ki ga vzklila ljudstvo pred vrati gledališča. Ko ga Sarrasine zagleda, v hipu prepozna svoj objekt, ki ga je že dolgo iskal. Dotlej so bili vsi njegovi modeli *delni*, vsak je imel kakšno hibo, zdaj pa ima pred seboj Popolno Lepoto, za katero je že skorajda prišel verjeti, da prebiva samo v estetskih kanonih.

Iskanje, ki se bo pričelo, bo potekalo v drugi smeri kot pri Rousseauju, ko se je v Benetkah motal okoli deklških konservatorijev in se naslajal ob akuzmatičnem petju mladih deklet. Ko jih je slednjič smel videti, je sledilo kruto razočaranje: »Sophiel... ta je bila strašna; Cattinal... ta je bila enooka; Bettinal... koze so jo bile skazile. Skoraj nobena ni bila brez kake znatne pohabe.« Sarrasine pa že takoj vidi obraz, ki je povrh nepopisno lep. A ko italijanski glumači spregledajo Sarrasine, ki se je aboniral v najbližji loži za par mesecev vneprej, in mu nastavijo vabo⁶, da bi se malce pozabavali na tuj račun, se sproži iskanje v drugi smeri. Model postaja iz ure v uro zagonetnejši. Medtem ko ga Sarrasine v svojem ateljeju po spominu »totalizira« v Skulpturo, postaja La Zambinella zmerom bolj »unheimlich«, njegov glas pa zmerom bolj akuzmatičen (v pomenu »nečloveški«). Če ostaja neomajno, da prihaja ta glas iz Zambinellinih (naj bi mar rekli Zambinellovih?) ust, pa se zaostruje vprašanje, kaj se skriva za temi usti. Sarrasine ni Descartes, ki si je, ko je s svojega visokega okna kontempliral promenado ljudstva na trgu, lahko postavil vprašanje: od kod pa sploh vem, da so tam spodaj ljudje in ne antropoidi, ki jih poganja urni mehanizem? Želja, da bi metodično dvomili, še ne zadostuje, da bi se nam pričela postavljati metodično dvomeča vprašanja. Descartesu je brez dvoma pomagal nekoliko anamorfichen učinek ptičje perspektive, Sarrasine pa se je postavil preblizu odra.

Bonitzer je sugeriral, da je danes grozljivka tista, ki metodično reaktivira kartezijansko metodično vpraševanje. Natančneje, tisti tip grozljivke, v katerem se *unheimlich* vstuli kot *heimlich* (v katerem si monstrum nadene familijarno figuro). Pot od *heimlich* do *unheimlich* je tudi Sarrasineova pot; v tem pogledu bi novela *Sarrasine* lahko bila nekakšna grozljivka, kar pa ni. Njena fabula je kompleksnejša: zgodbo o Sarrasineu in Zambinelli pripoveduje narator (v prvi osebi) gospodični de Rochefide, potem ko se je dotaknil kot svet star Zambinella in jo pognal v tako grozo, da si je opomogla šele pred Vienovo sliko Adonisa. Mademoiselle de Rochefide sliši zgodbo o Sarrasineu do konca, ko še vedno ne ugame, kaj ima zgodba opraviti s tem vreščavim starcem z zagrobnim zadahom. Bralec je lahko že zdavnaj uganil in nestrno rožlja s svojo vednostjo: torej bi lahko trepetal za gospodično, vendar ne more, saj se je najgroznejše že zgodilo – za njo morebiti še ne, za bralca pa vsekakor. Za Sarrasine pa spet ne more trepetati, ker že zdavnaj ve, kaj ga v osnovi čaka. Užitek, ki ga ima bralec te novele, nima potemtakem ničesar opraviti z užitzkom, ki ga prinaša grozljivka. Užitek ob branju te novele je v tem, da bralec opazuje, kako se Sarrasineova samoprevara ponavlja, podvojuje v samoprevari gospodične de Rochefide. Da slednja nikakor ne ugame, ni kriv samo njen priimek (vera, trdna kot skala; vera sv. Petra), zavaja jo predvsem sama naratorjeva pripoved, in to na v osnovi enak način kot zavajajo Sarrasine (to bomo še videli) sicer točne informacije, ki mu jih posredujejo dobronamerneži. Bralec uživa po meri tega, da stoji na varnem; kar bi ga lahko udarilo, udari Gospodično-trdne-vere-v-Dobro, ki je njegov »delegat«. Kar pa gospodično udari, ni samo mučno odkritje o starčevi resnici, in tudi ne samo groza, da si jo je požel senilen kastrat – še huje je to, da kastrata že sama želi, da je že sama vpletena, saj se je v grozi pred starcem zatekla naravnost pred Adonisovo sliko, ne da bi vedela, da je bil njen prvotni model taisti kastrirani stavec v svojih mladih letih. Sarrasineovo Skulpturo je namreč zaplenil ljubosumni kardinal in dal izdelati njen dvojnik v marmorju. Družina Lantyjevih, pri katerih se vse to dogaja in ki njeno nepojasljivo bogastvo izvira iz Zambinellovega volila, je leta 1791 našla ta dvojnik v muzeju Albani in zaprosila slikarja Viena, da ga kopira. Tako je nastala slika Adonisa, ki je pozneje služila Girodetu kot model za njegovega *Endimiona*. Razkritje o Adonisovi sliki in o tem, da je La Zambinella sta-

rec, ki se je dotaknil, je za gospodično de Rochefide hkratno: razkritje starčeve skrivnosti in skrivnosti bogastva Lantyjevih je obenem brutalno razkritje njene želje.

Posebnega občudovanja vreden detalj pa je ta, da je Sarrasineova Skulptura kot original vseh poznejših substitucij *zavržena*. Kardinal je napravil njen dvojnik, kaj pa se je zgodilo z njo, novela ne pove. Zakaj je kardinal ni maral »kot take«? Odveč bi se bilo spuščati v psihologijo ljubosumnosti ali zavisti kardinala kot literarne fikcije. Skulpture ni zavrzel toliko kardinal, kolikor jo zavrže naracija. Vsi ostali substituti so locirani, za vsakega vemo, kje stoji in kdo ga poseduje in povrh so opremljeni še z auro (psevdo)zgodovinskih dejstev, le Sarrasineova Skulptura se je »izgubila«. Zakaj?

– Mar tako popolno bitje sploh obstaja, me je vprašala, ko je, ne brez zadovoljivega nasmeška, prenehala preiskovati dražestne obrise, držo, barvo, lase, konec koncev vse na sliki.

– Prelep je, da bi bil moški, je še dodala po pazljivi presoji, ki jo je tako zaposlila kot da bi presojala svojo tek-mico.

– To je portret, sem ji odvrnil. Dolgujemo ga Vienovemu talentu. Toda ta veliki slikar ni nikoli videl originala in vaše občudovanje bi bilo nemara manj živo, ko bi vedeli, da je bil model za to sliko statua neke ženske.«

Model za Vienovo sliko je bil marmorni dvojnik, ki ga je dal narediti kardinal. Zakaj je bilo potrebno napraviti dvojnik? Preprosto zato, ker bi narator ne mogel hladnokrvno reči, da je bila Sarrasineova Skulptura ženska statua – ne bi mogel reči tega, ne da bi se zlagal. Sarrasine je sicer mislil, da kleše žensko, vendar je vprašljivo, kaj je izklesal, predvsem pa njegov model zagotovo ni bil ženska. Tako kot se »izgubi« Sarrasineova Skulptura, ostane tudi avtor njenega dvojnika striktno anonimni. Avtorji vseh substitutov so imenovani in okoliščine njihove izdelave substitutov so pojasnjene, le o avtorju dvojnika ne vemo ničesar. Kardinal je pač »dal narediti dvojnik«. Naredil ga je torej nekdo, ki prer. Vsem ni smel preveč vedeti, ki tudi ni smel biti radoveden, ki pa je moral znati dobro kopirati. Torej obrtnik, ki je opravil naročeno delo in izročil kardinalu žensko statuo, na las podobno Sarrasineovi, a iz solidnejšega materiala. Dvojnik je tu zato, da se prevara prenaša dalje, in original je bilo treba zavreči zato, da bi mu odstopil mesto. »Transakcija« z obrtnikom naj bi prekinila kužno varljivost prvotne statue, toda prevara se prenaša dalje prek dvojnika, ko le-ta postane predmet naracije. Pri obeh »transakcijah« se prevara kajpada poraja iz intersubjektivnosti, intersubjektivnost je tista, ki je zares »kužna«.

Če premaknemo perspektivo še nekoliko bolj v smeri »teologije« realnega, se moramo spotakniti ob pomenljiv detalj, da material Sarrasineove Skulpture ni imenovan. Tako nam ne preostane drugega kot da sklepamo, da je bila Skulptura izklesana iz »posebne snovi«, kot taka pa nemogoča. Zato ni mogla obstati in jo je morala doleteti usoda zavržena, na njenem mestu pa je vzniknil prvi člen verige pomembnih umetniških kreacij tja do Girodeta, kar je brez dvoma Balzacov materialistični donese k teoriji umetnosti.

Sarrasine se prevara ob živem kastratu, ki ga vzame za žensko, in izkleše nemogočo skulpturo. Zavržek skulpture omogoči kreacijo novih umetnin in ob eni izmed njih, ki prikazuje mladega fanta, si nevedno gospodičnino oko odpočije od kastratovega pogleda. Ali kot pravi Vergilij o strmečem Enejevem pogledu, ko mu božansko-obrtniška starša izročita kočljivi ščit, na katerem so upodobljeni dogodki iz bodoče rimske zgodovine: *rerumque ignarus, imagine gaudet* (Aen. 8,730). Mi bi prevedli: (in) ne vedoč ničesar o realnem, uživa v njegovih podobah.

Forsirana primerjava naše novele z grozljivko pokaže, da v noveli monstrum ne nastopi kot suveren zločinec, marveč kot neobgljena žrtev, ki jo je potisnila v težave želja drugih. Ob branju se zlahka prepričamo, da izvira moč žrtve, ki je za Sarrasineo usodna, iz samega precepa, v katerega se je ujela, ko je pristala na igro, od katere si je spočetka tudi sama nekaj obetala. Bolj kot je monstrum nemočen, bolj je monstuozen. Kar ga dela nemočnega (ne more ponuditi adekvatnega odgovora na vprašanje o svojem spolu) in kar

ga dela monstuozonega (to, da je kastrat), je *eno in isto*: to, da je kastrat – kastrat kot tisto, kar je *drugo od sebe*, kastrat kot tisto, kar si v imaginarnem nujno predočujemo z rekurzom na en ali drug spol, pri tem, da se vsa navzočnost kast-rata v imaginarnem omejuje na to, da je kastrat nek tip z od-rezanimi oziroma atrofiranimi jajci.

V Balzacovih časih so nemara bili umetniki nekoliko inteli-gentnejši kot danes. Vsaj Sarrasine se skuša dokopati do pravega spola svojega ljubljence z orožjem v rokah in z gra-matiko na jeziku. Ko se mu slednjič posveti, besni dalje le zato, ker mu umanjka beseda: beseda »kastrat« se mu ne-nadoma zazdi predobro, da bi z njo imenoval *realno* kastrata (kar je le racionalizacija tega, da je realno kastrata neimen-ljivo), hkrati pa preveč vulgarna, da bi z njo imenoval to pre-čudovito *simbolno* »dejstvo«. Ko so danes v dilemi glede spola, najamejo gledahu oziroma kukajo sami, kar še ne po-meni, da si s tem veliko pomagajo (*Victor/Victoria*).

Po Zambinellovem zgledu lahko zapišemo formulo montaže, ki dā v Papeški državi Žensko:

(obraz + glas) + lme = Ženska

Gledalec, ki bi bil tako popolnoma neobveščen kot Sarrasi-ne, je sicer v vsakem primeru mitičen, ne glede na to pa ve-lja, da gledalec, ki naj sedi v gledaliških parterjih in ložah v Papeški državi, ne sme biti tolikšen ignoran. Ce bi namreč bil običajen ignoran, bi bila prepoved nastopanja žensk ob ves učinek in je še opazili ne bi; kastratovo gledališče ne sme postati običajno gledališče *tudi* zato, ker je običajno gledališče »preveč grešno«, težko pa bi verjeli, da je to vse. Ce bi gledali na stvar iz te perspektive, bi pač mogli nemu-doma postaviti moralčno vprašanje, kaj je bolj grešno, po-šteno meščansko gledališče ali obscenosti s kastrati, in po-stregli bi si z jasnim odgovorom.

Barthes je bil mnenja, da je Sarrasine moral umreti zato, ker ni bil seznanjen z razmerami v Papeški državi. S tem nas je ingeniozno opomnil, da nas pomanjkljiva splošna izobrazba utegne stati glavo, pozabil pa je pojasniti, kaj to pomeni – biti seznanjen z razmerami v Papeški državi. Ne vedeti, da je ženska na odru kastrat, je v Papeški državi resda prepove-dano, a gola nevednost še ne zadostuje, da bi ignoranta pre-luknjali z bodali. Zadostovati ne more preprosto zato, ker ne zadostuje niti za to, da bi se Sarrasine moral zaljubiti *prav* v kastrata. Sarrasine ni umrl zaradi kršitve *prepovedi neved-nosti*, temveč zaradi *nevednosti glede prepovedi*. Kaj ta pre-poved prepoveduje? Ta prepoved prepoveduje ne vedeti, da je kastrat prepovedan, sama prepoved pa brez pomena.

Čeprav je ta prepoved brez pomena, pa ni nemotivirana. Kastrat je konec koncev toliko prepovedan, kolikor je *nemogoč objekt*. Če ga našemimo v žensko in postavimo na oder, postane mogoč, postane verodostojen, postane zlah-ka predstavljen, kar je zadosti dober razlog, da ga na oder tudi postavimo (in še predtem skupimo). Kajti, ko ga postavijo na oder, imajo na odru Žensko. S tem se znebijo tesnobe, obe-nem pa jim ne more nihče več očitati, da v papeških teatrir ne pokažejo žensk.

Ženske, ki bi rade na odru prikazovale Žensko, pa to niso – niso *La Donna*, marveč so »kastrire«. Ker pa si falos brez dvoma želijo, si brez dvoma želijo priti na oder zato, da bi tam, s pretvezo, da prikazujejo Žensko, v resnici moškim zmaknile falos. Metamorfoza kastrata v žensko in hkratna prepoved rabe tega »dobička« nas bi nemara lahko spodbu-dili k spekulacijam o svojevrstnih sorodstvenih razmer-jih, vladajočih v tej svojevrstni državi, vendar ne bomo tvegali v to smer. Na prejšnje vprašanje bi lahko odgovorili, da mo-rajo gledalci predvsem paziti, da ne bi prišli do neljube ugo-tovitve, da je kardinal (kot Drugi) želeči fetišist. In bogne-daj, da bi vprašali, čemu kardinalu ta delni objekt. Kardinalov fe-tišizem, fetišizem literarne osebe pa bržkone ni ovira, da ne bi mogli predlagati še ene, krutejše variante, ki smo jo že su-gerirali ob analogni priložnosti. Kardinal ga zato ne privošči drugim, ker ga sam ne more imeti, tega objekta. In vzhičeni, zaslepljeni umetnik, ki ga ponazarja Sarrasine, je kar praviš-nja figura, da se kardinalu lahko zazdi, da je njegov tekme-c *beatus possidens*.

Kastratov spomin bi danes lahko obudili z vprašanjem, kaj pravzaprav iščejo škofje v kinu.

Gledalec mora biti obveščen, da je na odru kastrat. Ali si mo-ra to dejstvo utajati ali ga mora, prav utopično, ves čas ne-kako imeti pred očmi? Čeprav je odgovor na dlani, si skušaj-mo pomagati z Balzacovo novelo in se vprašajmo, zakaj je Sarrasine moral umreti.

Vsi razen kiparja Sarrasinea vedo, da je La Zambinella kast-rat⁸. Sarrasine ne ve, ker ga ni nihče informiral o razmerah v Papeški državi. Tik preden se njegova avantura prične, ga opozori neznanec, da je Zambinella v posesti kardinala Ci-cognare, s katerim ni dobro češenj zobati. Opozorilo je bilo dobronamerno: če bi ga Sarrasine poslušal, bi ostal živ, ven-dar ga slišati ni mogel, saj ni vedel, da La Zambinella ni žen-ska – če bi to vedel, pa bi opozorila sploh ne potreboval. Ker je Sarrasineu manjkal prvi člen vednosti, ga je opozorilo, ki naj bi kompletiralo njegovo vednost, še bolj utrdilo v njegovi zmoti. Če je La Zambinella kardinalova ljubica, je brez dvo-ma vredna želje, to pa še toliko bolj, ker drugih pretendentov ni videti. Sarrasine se odloči postati ekskluzivni kardinalov tekme-c, kar draž zadeve še poveča (tako zanj kot tudi za nas).

Ko je že skrajni čas, dobi od Chiggija informacijo o »razme-rah« v Papeški državi in zve za nameček še to, da je bil prav Chiggi tisti, ki je plačal operacijo in učitelja petja, a je v za-meno požel pri kastratu čisto nehvaležnost. Sarrasine te »interpretacije« ne sprejme (jasno, da ne, saj analitično ni ustrežna) in ji takoj zoperstavi svojo lastno, ki se znova ob-likuje z ozirom na kardinala kot Očeta, s katerim tekmuje: ni-sem se prevaral jaz, kardinal je ta, ki vara svetega očeta in vse ostale, s tem ko tihotapi žensko, preoblečeno v žensko, tj., v kastrata. S to interpretacijo, ki jo je Cicognara lahko razbral iz Sarrasineovega nadaljnega obnašanja, pa je Sar-rasine v trenutku največje zablode trčil ob resnico, to se pravi, bil je na tem, da »nevede« in »nehote« razodene, da kar-dinal želi »drugo od sebe«, kar pomeni, da kardinal ne ve za svoje dobro.

Opombe

¹ Katalog filmov o Kristusu pokaže, da je njihova trekventnost pričela usihati po odkritju montaže, še bolj pa z nastopom zvočnega filma. Nova plima se prične v šestdesetih letih in kulminira v sedemdesetih, ko dominirajo filmi o Jezusu-Superzvezdi. Takšna bivačica nas ne sme presenetiti. – Seveda pa bi bilo napačno misliti, da je bila vsa ta produkcija cerkvena.

² Arheologija tega starodavnega naziranja kaže na zanimiv premik. V *Enciklopediji* fran-coskih enciklopedistov najdemo pod geslom *Spectacles* tudi naslednje vrstice: »Mais il y a cette différence entre ces deux sortes de spectacles, que dans ceux qui ont rapport au corps, il peut y avoir réalité, c'est-à-dire que les choses peuvent s'y passer sans feintes & tout de bon, comme dans les spectacles des gladiateurs, où il s'agit pour eux de la vie (...) La plupart des peuples polis ne goûtent plus que les spectacles menson-gers qui ont rapport à l'ame, les opéras, les comédies, les tragédies, les pantomimes« (ENC., Vol. XV).

³ Dr. Burney poroča, da so se te navade nekoliko sramovali tudi Italijani sami, sodeč po tem, da so si italijanska mesta podajala druga drugim odgovornost za pojav. Milano je kri-vil Benetke, Benetke Bologno, Bologna Firenze, Firenze Rim, Rim pa Neapelj (Dr. Burney's Musical Tours in Europe, Vol. I).

⁴ *Mes pensées in Voyage de Gratz à La Haye*.

⁵ Glede tega se sklicuje tudi na La Landea, *Voyage en Italie*. Žal nam niso bila dostopna temeljna dela kot so A. Vallisnieri *Lettres sur la voix des eunuques*, F. Haböck *Die Kast-raten und ihre Gasangkunst*, A. Henrieta *The Castrati in Opera*.

⁶ Posrednica je – kot je treba – starka. Starka vodi Sarrasinea skož številna vrata. O sim-bolnih (to pa ne pomeni simbolni) funkciji vrat gl. pri Lacanu (Sem. II).

⁷ Ker pa je poleg literarnega mitičnega gledalca vselej še en realni mitični gledalec, ga navajamo. Videl ga je Montesquieu. To je bil neki Anglež. Montesquieu pripoveduje neke druge tudi o kardinalu, zadolženem za inspekcijo igralcev, ki je nekemu posebej oča-rljivemu kastratu ukazal, da mora med predstavo vedno nositi rokavice, in mu ni dovolil, da bi si skrajšal krilo.

⁸ Po Barthesu naj bi Zambinella bila Gambinella ali Babinella. V resnici je *Giambinella*. Zambinella je pač severnoitalijanska varianta pisave (in izgovorjave) *Giambinelle*. *Giambinella* pa je »pevka jambov« (torej burk, šal), »zbadljivka«. V *Tommaseu* najdemo tele zglede: *Tu vuoi di me il gambo* (rad bi bril norce iz mene, rad bi zbijal burke na moj račun); *Dare il gambo ad uno*. Ko pa nas nekdo hoče prepričati v nekaj, česar nočemo verjeti – Zambinella mora to početi na dveh frontah – mu odgovorimo, da bi ga prekinili: *Tu vuoi il gambo de fatti miei*.

V *Tommaseu* je izražena domneva, da se je v *parlar volgare* »dare il gambo« utegnil po-mešati z »dare il gambo«. Torej bi, posredno, Zambinella lahko bila tudi Gambinella. Severnoitalijanska komutacija *-gia v -za* (in *-giu v -zu*) je v francoski književnosti nepo-smisljivo izpričana v Rousseaujevih *Izposvilih*. Le kdo ne ve, kaj je lepa Zulettita (*monstrum* z eno samo bradavico) odvnila našemu Jean-Jacquesu? – Zannetto, la-scia le Donne, e studia la matematica. Jean-Jacques je bil italoofil in pritažen ljubitelj ko-medije, zato le neradi verjamemo, da ne bi vedel, kar pomeni *Zannetto*, poleg tega, da je to diminitiv njegovega lastnega imena. Denimo, da je vedel, da pa je pozabil povedati. *Zanni* (v Benetkah, *Zani*) je lombardijski harlekin, burkež, bedasti suženjček iz ljudske komedije, »Janezek«; sinonim za *Zannetto* je *Buffoncello*, *far lo zanni* pa je isto kot *far lo buffone*.

Rousseaujevo ime intervenira tudi v naši noveli, in to v trenutku, ko je Sarrasine privkral videl Zambinello (*«Zavesa se je dvignila. Zdaj je privkral v svojem življenju slišal to glas-bo, katere nasladi mu je nekega večera pri baronu d'Holbachu tako živo hvalil gospod Jean-Jacques Rousseau»*). Zgodovinska referenca tega stavka je znamenita *Querelle des Bouffons*, ki se je razvnela ob gostovanju nekega italijanskega burkaškega ansambla v Parizu leta 1752. Uprizorilo so Pergolesijev *Serva padrona*. Predmet tega »burkaškega spora« je bil, katera muzika je boljša, francoska ali italijanska. Kot kuriozum velja dodati, da ta mitološki spor ni razcepil le podložnikov francoskega kralja, pač pa tudi sam kraljevi dvor. Kraljica je kajpada preferirala Italijane (kot reprezentante narave, »ženske strani« ...). Rousseau je posegel v sp s svojim *Pismom o francoski glasbi* leta 1753. Sar-rasine je odšel v Rim leta 1758. – O Rousseaujevih akuzmatičnih pustolovčinah v Benet-kah gl. A. Grosrichard, *L'Air de Venise* (Omicar? N° 25).

Bogdan Lešnik

Sledovi zavezujejo (da jim sledimo)

V razpravah o pripovednih učinkih filmskih postopkov se pogosto omenja znameniti film Roberta Montgomeryja *Gospa v jezeru* – ob njem pa največkrat navajajo, katerih učinkov ni dosegel. Film izziva z dosledno uporabo »subjektivne kamere« (pogled kamere igra pogled glavne osebe, detektiva Phillipa Marlowa), s postopkom, v katerem se zgoščajo – in napovemo lahko, da tudi problematizirajo – poglobitve razsežnosti žanrskega filma.

Bistveni problem, ki ga ta postopek uvede, je problem identifikacije. Kot vemo, se ta termin uporablja na dva načina, ki sta oba precej široka, a tvegali bomo in ju poskusili določiti. Transitivni glagol *identificirati* pomeni prepoznati (za identično), tudi ugotoviti (identificirati problem) ali pa vzeti-kot (identificirati z ravnanjem, »v praksi«); reflektivni *identificirati se* pa pomeni odpraviti neko razločevalno potezo med »seboj« in nečim drugim. Ob omenjenem filmu (kakor v filmu nasploh) najprej pomislimo, da je težava z identifikacijo v drugem smislu: gledalec se ne more identificirati (z Marlowom), ker ga subjektivna kamera preveč opozarja na njegovo mesto v situaciji, v kateri se nahaja, in nekako ne more priti do »samopozabe«, ki je v kinu, četudi relativno, vendarle pomembna. Na to se navezuje občutljivo področje žanrskega filma, področje kodov osi, med katerimi so seveda – kakor v kinematografski situaciji – privilegirane osi pogleda. »Enoznačnost« osi pogleda naj bi že sama učinkovala potujitveno, poleg tega pa je tu znana prepoved žanrskega filma, prepoved pogleda v kamero (do katerega pride vselej, ko kdo pogleda Marlowu »v oči«): prekršen je temeljni zakon žanrskega filma, ki gledalca drži zunaj pripovedi, da ji lahko nemoteno sledi.

Tu sicer še ni jasno, s čim naj bi se gledalec identificiral, zdi pa se, da je paradoks, ob katerega smo zadeli – da se gledalec hkrati identificira in je zunaj pripovedi – bistven za pripovedne učinke žanrskega filma.

Mi bomo problem premestili in rekli, da ugotovitve, po katerih Montgomeryev film ne dosega obvezujočih učinkov žanrskega filma, ne zadevajo identifikacije v drugem smislu, pač pa v prvem. Za boljše preglednost bomo odslej temu, kar izhaja iz glagola identificirati, rekli *identifikacija*, tistemu, kar izhaja iz glagola identificirati se, pa *identificiranje*. Gledalec *Gospa v jezeru* mora identificirati (ne svojega pogleda in pogleda Marlowa, temveč) pogled kamere kot pogled osebe; sliko na platnu mora sprejeti kot percepcijo osebe, ki njeno oko zastopa kamera. To pa povzroča težave že zaradi različnih mehanizmov oblikovanja slike, različnih značilnosti očesa in kamere (poudarjena statičnost kamere, širše vidno polje očesa, globinska akomodacija ipd.), kot nam jih posreduje izkustvo. Gledalec sliko na platnu težko identificira kot percepcijo. Identifikacija je otežena v tem smislu, da se gledalec ne bi spraševal, kaj je to, kar gleda (in s tem sestopal v kinematografsko situacijo), marveč da bi to, kar gleda, vnaprej sprejel kot edino možnost, da bi torej identificiral avtomatično.

Kavelj pa se skriva prav v tej avtomatični identifikaciji. Kaj jo zagotavlja? Najprej moramo ugotoviti, da je sama pripoved tista, ki slehernemu svojemu elementu zagotavlja identiteto; potem pa še, da je prepoznavanje te identitete (identifikacija) možno le, če gledalec odpravi neko razločevalno potezo med »seboj« (svojim pogledom) in pogledom, ki mu ga predpiše pripoved, torej vendar natanko le, če »se identificira«. Toda stvari niso preproste.

Pogled, s katerim se identificira gledalec, nikakor ni pogled pripovedovalca: v pripovedi, kakor pravi Benveniste, »nihče ne govori« – pripoved učinkuje kot avtonomno govorno dejanje. Položaj, ki je določen gledalcu kot učinek pripovedi – položaj, ki mu lahko rečemo točka pogleda – zahteva pojem perspektive, ki ni daleč od albertijanskega: prav s skrbnim

izračunom točke pogleda omogoča iluzijo naravnega pogleda, prav z avtonomno pripovedjo namesti gledalcu pogled. Delo, ki ga pripoved opravlja za pogled, je delo imaginacije (»upodabljanja«), zato tukaj ne gre več za problem percepcije, temveč za konceptualizacijo tistega, kar strukturira (in usklajuje) percepcijo in ji podeli status predstave.

V literaturi srečamo retorični prijem, ki je na prvi pogled analogen subjektivni kameri, a ne izsili nobenega potujitvenega učinka oziroma se ta nanj ne navezuje posebej: rečemo mu osebna pripoved. Prav tako ne drži, da bi ta prijem nujno vnašal neko psihološko (osebno, »personalistično«) razsežnost v pripoved in jo tako odmaknil od žanra.

Raymond Chandler, ki si je izmislil Marlowa, jo dosledno uporablja. Agatha Christie v *ABC Murders* alternira osebno in neosebno pripoved, pri čemer naj bi prva po vseh kazalcih veljala za morilca, bila govorjena z morilčevega mesta, vendar poznamo pisateljico in že slutimo (kar se pozneje izkaže), da ni tako. Prijem je uporabljen zato, da nas prevara, je v službi organizacije pripovedi in ne psihologije oseb. Psihologija, če jo že najdemo, je sama v funkciji pripovedi, kolikor vara (morilec ni tisti, ki je psihološko najverjetnejši; ali pa se šele za nazaj izkaže, da je imel psihološke motive, kakor v *Psycho*).

Tudi subjektivna kamera v filmu ni posebna redkost. V grozljivki velikokrat najdemo perspektivo, ki jo pripisujemo sami grožnji. Ta perspektiva se včasih res izkaže za perspektivo grožnje, včasih pa ne, včasih spet je subjektivna, vendar ni grožnja (ko, denimo prizor stopnjuje grozljivo vzdušje, situacija je takšna, kakor da bo žrtev zdaj zdaj kdo naskočil, pa v kader vstopi le kakšen prijatelj), včasih pa se šele za nazaj izkaže, da je perspektiva pripadala grožnji. Napetost, ki se ji ne moremo izmakniti, povzroči prav ta negotovost: nikoli ne vemo, kaj se bo izkazalo. To bi potrjevalo teorijo pogojevanja, ki ugotavlja, da je učinek pogojevanja (»pogojni refleksi«) najzanesljivejši, kadar pogojnemu dražljaju v polovici primerov sledi brezpogojni (»pogojni refleksi« je tukaj seveda strah, pogojni dražljaj sama subjektivna kamera, brezpogojni pa grozljiv dogodek, ki naj bi sledil), precej slabši pa, če mu sledi vsakič. Teorija pogojevanja – dodajmo za tiste, ki bodo ob tem debelo pogledali – res ni nazanesljivejša opora (za jasnejšo predstavo bi jo morali iz skupka spoznanj o razmerjih med fiziko-signalom – in fiziologijo-telesom – promovirati v teorijo manipulacije), v prid pa ji je šteti, da do jame subjekt kot aparat. Kakorkoli že, vsekakor lahko sklenemo, da je tudi ta postopek povezan s prevaro.

To ne pomeni, da hočemo zdaj govoriti o žanru kot o nekakšnem velikem prevarantu. Pravzaprav težko rečemo, da nas vara, ko pa nas prav naše analize učijo, da nenavadno pogosto razodeva »čisto resnico«. Prevara se tu izkaže za konstitutivni moment resnice; prav s tem, da nas vara, nam lahko govori resnico – mi pa moramo pristati na prevaro, če hočemo slišati resnico. Filmu, ki nam ni všeč, pogosto zamerimo – in morda je to največ, kar lahko filmu zamerimo – da nas je slabo prevaral, ali da je zamudil priložnost, da bi nas prevaral, ali da nas ima za tako neumne, da misli, da nas bo prevaral s cenenimi štoski. (»Zakaj praviš, da greš v Krakov, ko pa greš v resnici v Krakov?«) S tem pa smo prišli do točke, kjer so že davno vpeljali subjekt izjave in subjekt izjavljanja, do potujitvenega razcepa, ki šele omogoča prevaro, s tem pa tudi pojem resnice.

Toda območje resnice je diskurz in ne pripoved. Ob pripovedi se celo izrecno ne sprašujemo o resničnosti, kvečjemu o verjetnosti in prepričljivosti. Nobena skrivnost pa ni, da se tudi v žanru križa veliko diskurzov (ideološki, znanstveni itn.), pogosto sicer le zato, da bi – kakor smo že rekli za psihologijo – vnesli element sprejemljivega »pojasnila«. Prav lahko nas seveda tudi tu prevarajo, denimo z videzom dis-

kurza (npr. Wellsova »radijska poročila«, v resnici radijska igra o invaziji Marsovcev; ali bližnji primer, ki ga predstavlja skupina Laibach). To je razlog, da »ideološka kritika« ne ne-se daleč (znanstvena seveda še manj), kar se tiče žanrskega dela: pomeni namreč, da ne pristajamo na prevaro, s tem pa se zapre tudi resnica, ki jo žanr ponuja.

Pogled z druge strani ima še bolj daljnosežne posledice.

Diskurza ni mogoče reducirati – na primer na osnovno enoto, izjavo – ne da bi pri tem dobili bogat preostanek, »vezno tkivo« ali, navsezadnje, tudi kontekst (ki pomeni organizacijo referenc) in retoriko. Še več: ni ga mogoče reducirati, ne da bi se pri tem izkazalo, da ključni element, tisti, ki organizira diskurz, v njem ni izrečen ali vsaj ne kot tak – šele to daje smisel interpretacijam – in ga potemtakem ni mogoče izolirati kot izjavo. Ta element je mogoče artikulirati le tedaj, če sprejemamo dani govor kot pripoved, tj. kot nekaj, kar od nas zahteva predvsem to, da sledimo. Drugače povedano: elemente diskurza je mogoče identificirati le s pomočjo umestitve v neko topiko, ki jo določa pripoved. Zato si dovoljujemo postaviti tezo, ki posega v razmerje med predstavo in resnico: pripoved je zaslon, na katerem se izpisuje sleherni diskurz. To razmerje se razvije v osnovni enoti pripovedi, zgodbi (in res, kaj nam lahko govorci, katerekoli vrste že, ponudijo več od dobrih – to pomeni tudi prepričljivih, verjetnih – zgodb?). V tem pa se, hkrati ko se zarišejo njegovi obrisi, to razmerje že podredi sledovom strukture, ki ustvarja pripoved.

Na tem križarjenju smo naleteli tudi na pojem »analogija«, ki ga je, kot veliko pojmov v zvezi s filmom, razvila semiologija, zato da bi naznačila transfer kodov med znakovnimi sistemi, zlasti seveda ikoničnimi. Ta pojem zadeva problem prevodljivosti (prepoznavnosti), ki je v semiologiji oz. lingvistiki (kakor sta ju pojmovala Saussure in Jakobson) posebno važen, in opozarja na to, da manjka opora referenta.

(Semiologijo omenjamo mimogrede, bolj zato, da bi se odzvali na esej Milana Rankoviča v Ekranu 3/4, 1981, ki jo v svojem obzorju, v istem košu kot strukturalizem in psihoanalizo, vidi kot – parafraziramo – nezadostno, da bi v celoti zajela bistvo filma. Najbrž res ne zadošča; očitno pa zadošča, da upraviči vsakršno nakladanje.)

V zvezi z referentom se nam ponuja dvoje. Prvo povzema izraz, ki izhaja iz estetike, *realizem*; vendar je tudi že jasno, da je to podjetje romantična utopija in da gre pač za poseben primer omenjenega transfera. Na filmu, ki mu je pojem analogije pisan na kožo, se pravzaprav nikoli ni mogel dobro uveljaviti; njegov odmev najdemo morda v »družbeni« ali »psihološki drami«, se pravi v posebnem in precej evropskem žanru. (Eisenstein s svojo mitografiko bi bil kaj slab zgled, neorealizem s svojimi oneiričnimi odvodi še slabši.)

Drugače pa je z lacanovsko rabo pridevnika »realno«, ki nas še lahko napoti k naslednjemu pojmu. Ta izhaja iz fenomenologije, reče pa se mu *izkustvo* – zapeljivejši, zato pa nevarnejši pojem, ker je izkustvo samo produkt »znakovnih sistemov«, produkt razlik, referent pa le kot sled nečesa, kar je zapadlo potlačitvi. Izkustvo je, skratka, nekaj skrajno nezanesljivega, dokler ni analizirano. (Tu se lahko nehamo delati, da pristajamo na semiološki podvig, in konceptu transfera vrnemo pravi smisel: ravno transfer – tisto, kar izkustvu daje gotovost, ki zavezuje – mora biti analiziran.) A prav nanj, se pravi, če udarimo kar naravnost, na sledove neuspeših srečanj se navezujejo sklopi pripovednih stereotipov, ki jim pravimo žanri.

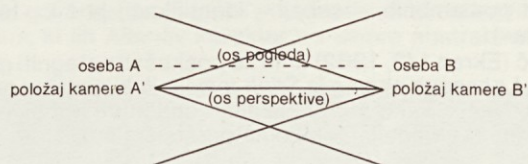
Eden izmed pristopov, ki skušajo povezati izkustvo z estetikom, je »subjektivizem«, kakršnega najdemo pri veliko ameriških filmskih kritikih. Avtor se zanaša na to, kako je doživel film, in to tudi opisuje; tako naj bi prelomil s dvomljivim konceptom objektivne kritike. Ta prelom je dejansko izpeljal še le strukturalistični koncept šiva kot načina subjektive navzočnosti. »Subjektivizem« kot nasprotje »objektivizmu« ne zadošča, je zgolj zanikanje, saj v »subjektivnem« govoru subjekt – kot subjekt izjavljanja, mesto, s katerega se govori – ni nič bolj (ali manj) navzoč, še zmeraj je »na zgornji površini« le šiv. Zato tudi prva oseba ednine ne vpelje subjekta, razen kot subjekt izjave, tj. predstavno (»retorično«) figuro.

V prehodu h konceptu šiva gre za to, da je navzoča prav subjektova odsotnost (ki je ne nadomesti nobena oseba), sled njegovega nastopa, ki je v različnih žanrih in metodah različno umerjen na to, da »avtonomizira« pripoved; to pomeni, da je subjekt navzoč le in prav v učinkih montaže označevalca.

Toda vrnimo se k subjektivni perspektivi. Če rečemo, da dosledna subjektivna perspektiva na filmu ni sprejemljiva, medtem ko osebna pripoved v literaturi je, s tem še nismo povedali veliko: povedali smo dejansko le, da ne gre za isto stvar. To nam dokazuje tudi dejstvo, da žanrski film dobro prenese osebno pripoved v ožjem smislu, tisto, ki ji, da ohranimo goščavo, rečemo *naracija* – ko zgodbo, ki jo gledamo na zaslonu, pripoveduje nekdo bodisi »iz ozadja« bodisi »iz zgodbe« (to so naracije, ki se začnejo brati iz knjige, kakor v starih Disneyevih risankah; naracije, ki to nehajo biti, kakor *Superman I*; *Mali veliki mož*, v katerem gre za zgodbo v zgodbi; *Mad Max II*, ki nas z naracijo preseneti šele na koncu). Mesto naratorja je (tudi če je »v ozadju«) vselej že vključeno v pripoved. Film le redko poskuša združiti to mesto s točko pogleda, če pa že, potem za posebne učinke, o katerih bomo govorili nekoliko pozneje.

Opozicija osebno/neosebno se tiče gotovosti, s katero je opremljeno pripovedovanje. To lahko razberemo iz tistega, kar Barthes (*Image-music-texte*) ob Flemingovem *Goldfingerju* prikaže kot dramatično opozicijo (oscilacijo) med osebno in neosebno pripovedjo: s tem prijemom pripoved (če »v pripovedi nihče ne govori«, potem govori pač sama pripoved) pove več, kot ve oseba (neosebno), pa vendar ne pove vsega (osebno). To pa močno spominja na tisto mejo govora, zaradi katere Lacan reče, da »subjekt pove več in manj, kot ve«. Vara tako rekoč avtomatično.

Na filmu najdemo podobno opozicijo, ki se tiče gotovosti – a to ni kakšna »subjektivna«/»objektivna« kamera, to je opozicija polje/zunaj polja. Vsa negotovost, s katero imamo opraviti v filmskem pogledu, se tiče tistega, kar je zunaj vidnega polja, na filmu priročno omejenega z okvirom slike na platnu. Tega si ne obotavljajo izkoristiti, kakor v grozljivki. Narobe pa dosegajo gotovost z znanim, že standardiziranim postopkom alterniranja subjektivnih perspektiv, uporabljeno ob skoraj vsakem dialogu, vsekakor dovolj pogosto, namreč alterniranja dvojice plan/protiplan, ki vzpostavi neko psevdototalno polje. Jasno je, zakaj alterniranje ravno na ôsi pogleda, saj je problematično prav vidno polje; vztrajati pa moramo, da gre v resnici za subjektivno perspektivo – četudi ponavadi ne tako, da bi se os pogleda in os perspektive identificirali, temveč tako, da sta vzporedni.



(Schema psevdototalnega prostora v opoziciji plan/protiplan)

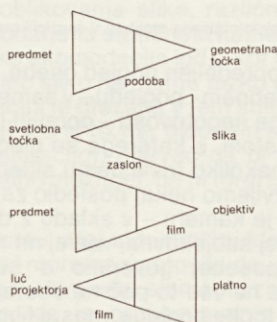
Čeprav je s tem opredeljen pogled osebe, nikakor ne moremo govoriti o »osebnem« pogledu – v samem polju ni ničesar osebnega, nobene negotovosti – opraviti imamo v najstrožjem smislu s mestom, s katerega se gleda. Če pa je tako, smo prisiljeni k nekoliko trivialnemu sklepu, iz katerega pa vendar lahko razvijemo nekaj posledic za dojetje filma, namreč sklepu, da je kamera – v skladu z definicijo subjekta kot mesta – vselej subjektivna, vselej na mestu, s katerega se gleda. Če posebej govorimo o subjektivni kameri (objektivna glede na vse to pač ne obstaja), to pomeni, da smo identificirali točko pogleda, mesto filmskega izjavljanja. Tu lahko poiščemo odgovor na vprašanje, zakaj je potrebna prepoved pogleda v kamero: kot mesto izjavljanja lahko deluje le nekaj zunaj pripovedi (in kamera v žanru je »zunaj« pripovedi, hkrati ko jo neposredno določa). To je na videz v nasprotju s pogostostjo subjektivne kamere v dialogih; vendar je intenca konstrukcije psevdototalnega polja ravno ta, da »desubjektivira« točko pogleda, s tem ko jo prek proti-plana vključi v polje. Prepoved pogleda v kamero tej točki pogleda *omogoča* delovati kot mesto izjavljanja – s kršitvijo prepovedi pa to mesto postane negotovo. Zato – za ohrani-

tev tega mesta – je potrebna minimalna razlika med osjo pogleda in osjo perspektive (z učinkom, kakor da gledamo osebi čez ramo, in včasih ji res vidimo zatilje; mimogrede rečeno, os perspektive je lahko tudi zlomljena, na način, ki bi se ga bilo tukaj preobširno lotevati, ki pa ne bi bistveno spremenil dispozitiva). In od tod izvirajo posebni učinki subjektivne kamere, kakor smo jo opisali pri grozljivki. Njihov pogoj lahko določimo s tem, kar povzroča negotovost zunaj – polja: negotovost zasedbe tega mesta (prim. *Nekdo me opazuje!*, Ekran 5/6, 1983).

Identifikacija osebe in subjekta *Gospe v jezeru* je vsekakor njena teoretska zmeta, toda negotovost, ki jo povzroča dosledno subjektivna kamera (tu bi torej morali reči: odkrito subjektivna kamera), ima še bolj dramatične učinke: pomik od osebe k subjektu doživimo kot redukcijo, kot prevaro, zaradi katere delo postane povsem neznanost (za *Gospe v jezeru* je res še najprimerneje reči, da je neznanost delo; odkar je nastalo, ostaja travmatično navzoče, čeprav ne samo po sebi, marveč po svojem mestu v žanrski produkciji). Če pa smo naleteli na prevaro, bo neke v bližini tudi resnica: Phillip Marlow, ta ne posebno ugledni, a simpatični detektiv, v tem filmu ostaja vseskozi *prazno mesto*.

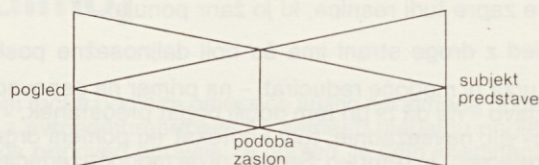
Neko drugo filmsko delo prav tako dosledno uporablja subjektivno kamero, ne da bi s tem posebej obremenjevalo filmske teoretike: *Dosje 54* Michela Devilla. Pri njem se najprej znajdemo v situaciji, ki pri obravnavanju evropskega filma ni redka: kljub tematsko žanrski zasnovi (vohunka) se radi nagiblamo k temu, da ga ne štejemo med žanrske filme, temveč ga prej vidimo v tradiciji evropskega »umetniškega« filma (pustimo ob strani resno možnost, ki jo danes mnogi ponujajo, da tudi tega uvrstimo med žanre). Od *Gospe v jezeru* se razlikuje tudi po mestu, kjer je situirana točka pogleda: to je mesto nevidnega opazovalca (mesto, ki je precej bližje kinematografski situaciji), »mojstra« iz vohunsko-psihološke institucije, ki pregleduje material o primeru 54. Gre bolj za princip skrite kamere, kjer perspektive ne zmoti noben pogled, ki bi bil uprt v to mesto (par excellence mesto voyeurja). Pogledi v kamero, kjer do njih pride, so namenjeni terenskemu preiskovalcu, čigar delo se nadzoruje z mesta »mojstra«. Subjektivna perspektiva, ki jo seveda kljub temu razvijejo ti pogledi, razveže dva položaja v konstituciji gledalca: položaj subjekta v imaginarnem razmerju s podobo (natančneje, s sceno), ki jo gleda in katere udeleženec je, ter položaj Drugega, v čigar območju se dogaja to razmerje. Tu ni več negotovosti: sam terenski preiskovalec je kot oseba popolnoma nepomemben. Nasprotno pa tisti bolj ali manj srečni prizori *Gospe v jezeru*, kjer vidimo odsev Marlowovega obraza v ogledalu, delujejo kot pravo olajšanje (ena izmed pomembnih »osebnih« identifikacij je t. i. »telesna shema«).

Nekoč (Ekran 1/2, 1982) smo že poskušali nategniti gledalca na Lacanovo shemo iz *Štirih temeljnih konceptov psihoanalize*. Način, kako sta prikazana »optična trikotnika«, nas je v trenutku napeljal h kinematografskim aparatom.



Zdaj se zdi ta analogija nekoliko preprosta; ob njej je treba najprej pojasniti, da je »film« na desnih slikah že del aparata, potem pa še pomik, do katerega je prišlo v shemi kamere: dejansko »oko kamere« je objektiv in ne okular, geometrijska točka pa ustreza objektivu v etimološkem smislu – kot »cilju« (kamor se končno res nameri subjekt), točki na osi pogleda, kjer se stikajo bežišnice (pomeni, ki jih je beseda *objective* kot samostalnik ohranila v angleščini, morda niso tako topološki – pomeni lahko objektiv, gramatični sklon ali

cilj, tudi vojaški – a ohranjajo dokaj strukturalistične konotacije). Treba pa je pripomniti še dvoje: da podoba izrišejo prav bežišnice od predmeta skoz geometralno točko (ki jo v kameri zastopa fokus) in da je za Lacana pogled na strani predmeta, kar se izkaže, kot se trikotnika prekrijeta:



Za našo rabo smo podobo, zaslon nadomestili s filmom, čeprav ne gre za isto stvar kot v prejšnjih slikah: tam je bil to prav filmski trak, fotosenzitivni zaslon (tako je svetlobna točka ustrezno na strani predmeta), na katerem se izriše podoba. Tu pa gre za filmsko predstavo, dogajanje na filmu (upoštevati moramo seveda, da »filmsko podobo« določa tudi vektor giba), pravzaprav za besedo v običajni rabi (gledati film).

Ta shema, ki identificira subjekt predstave v sliki (v tistem, kar se gleda) in geometralni točki (v tistem, kar določa videz), seveda za nas ni nič drugega kot shema gledalca. V teorijo žanra se identifikacija ne uvaža s pojmom osebnosti (niti na strani gledalca niti na strani osebe – vrnimo ji prvotni pomen *maske* – iz predstave), temveč natanko s tem topološko določenim pomenom: s pogledom ni subjekt tisti, ki gleda, temveč tisto, kar gleda – gleda svojo izvrženost tam, od koder prihaja pogled, ali z nekaj manj pregnantnim izrazom, ki pa naj ohrani vtis delovanja kastracije, gleda tja, kjer se pogreša, z mesta, kjer je odsoten. Tisto je seveda predmet kot predmet želje in prav ob njem se, kot shema gledalca lepo kaže, subjekt zmerom znajde na zadnji strani zaslona; predstava obrobja sam nič, v katerega pade subjekt ob pogledu. Vir (*Quelle*) pulzije, s katero je zaznamovan ta pogled, najdemo v razmerju med subjektom in Drugim: v tem, da je subjekt, takoj ko spregleda, že spregledan.

Ni dvoma, da se s tem lotevamo primarnih razmerij; sicer se pa zmeraj znova vračamo k njim, kakor da ni – nam očito, posebno kadar bi radi vpeljali kakšne butalske ideologeme – »ničesar drugega«, nobenih »nadgrajenih« razmerij, pa še presneto malo smo pripravljeni jamčiti za nespodbitnost svojih trditev, saj mladane rečemo, da nam gre samo za pripoved. V tem je kanec resnice: res je, da zmerom premlevamo primarna razmerja – to so razmerja, do katerih se skušamo dokopati. Toda nadaljujmo: v konstituiranju sleherne predstave se pojavlja razmerje med predmetnim statusom manka (zgube) in imaginarnim nadomestnikom izvirne zgube, se pravi, pojavlja se prapotlačitev. In bližina konca je primerno mesto, da se lotimo nečesa prvotnega.

Razlikovanje med primarno in sekundarno identifikacijo izvira, kakor je znano, od Freuda. Pri njem primarna identifikacija kroži med vznikom subjekta, oralno zasedbo (investicijo) predmeta, ki jo je razvil v koncept inkorporacije, in vzpostavitev nekega *Vorbild*, s katerim se očesu predstavi Drugi. Nemški izraz nas opomni, za kaj gre pri identifikaciji, če hočemo, tudi s tem, kar predstavlja temeljno načelo vzgoje: pomeni namreč *zgled*. V »inkorporaciji« pa ni težko videti lačnega očesa, ki predmet ponavzoča v tistem, česar ne more požreti.

Kako lahko to dvoje pretaknemo? Recimo, da se na tej ravni identifikacija tiče predstave toliko, kolikor gre za identifikacijo organa, ki oznanja – in tudi že prečka – spolno razliko, organa, ki daje temelj imaginarnemu. Pojem *Vorbild* potemtakem vpelje »falični« pogled – kot tisto primarno (ne toliko v smislu časovnega zaporedja, prej kot nujni pogoj) identiteto, ki jo Freud povzema kot identiteto percepcije in ki na sledi zadovoljlitve želje (fantazme) subjekt ponuja očesu Drugega.

Morda zdaj lahko opravimo s tem, kar se nam je na začetku kazalo kot dvojni pomen identifikacije. Če je subjekt mesto, ni ničesar, s čimer bi se lahko identificiral. Pač pa identifikacija nastopi v vsako zasedbo tega mesta, z vsako »inkorporacijo«, ki se uravnava po temeljnem zgledu; zasedbo je potemtakem mogoče le identificirati, in identificirati jo je mogoče le, kolikor sledi zgledu. To pa ne pomeni, da »se« ni mogoče le identificirati; pomeni le, da je ta, ki identificira »sebe«, že neke druge.

Darko Štrajn

Filmsko realno/imaginarno

Nekaj fragmentov

Če zelo upravičeno ugotavljamo, da je film skupaj s teoretskimi refleksijami (in tudi spekulacijami) »bistveno pripomoček« k materialistični kritiki vsakršnega estetiškega idealizma, to nikakor ne pomeni, da je beseda o kakršnikoli rešitvi s tem zajete problematike. Kolikor je Benjaminova (zdaj že razpita) intervencija v polje reprodukcije umetniškega dela konstituirala razvidno diferenciacijo v nekakšnem epohalnem pogledu in se izkazala za izredno plodno predvsem na področju sociologije kulture, pa je vendar prispevala zgolj militantno stališče, katerega razredna akcentuiranost relativizira vabljenost objektivistične reformulacije in simplifikacije celotnega teksta, o katerem tu govorimo. Tako se tvori druga stran polja, ki ga je proizvedel Benjaminov tekst na črti – ločnici med estetiškim obskurantizmom in materialistično naravo Benjaminove kritike. Kakorkoli že, ta druga stran specifično zadeva vsako posebno umetniško prakso, pa je gotovo, da ima film v njej odločilnejše mesto. Da se določanje tega mesta procesualizira v razmerju film-filozofija, je morda razvidno iz svežega Deleuzovega teksta, ki uvaja film v filozofsko tradicijo oz. naravnost vzorno rekonstruira njuna presečišča.¹ Teorija, ki se emancipira od esteticizma, nakazuje implicitno vezanost filmske prakse na diskurz spekulativnega uma. Seveda se ta vezanost morda le izjemoma kaže kot »filozofičnost« filmskih avtorjev, praviloma se (Deleuzovi) analizi pokaže »filmičnost« teorije. Drugače kot v »tradicionalni« semantiki filma, ki denimo, obravnava film kot »sistem znakov«, se takšnemu pristopu formirajo pojmi kot teoretskem diskurzu že notranja presečišča dveh na prvi pogled radikalno različnih praks. Spoznavni teoriji že od nekdaj lasten pojem spoznavnega aparata se ugleda v analogiji s projekcijskim aparatom. V pertinentnosti te analogije se spoznavnoteoretski dualizem subjekta in objekta nujno multiplicira v kompleksno mrežo relacij v determinirajočem gibanju. Seveda ne gre za to, da bi šele Deleuze »odkril« vso zadevo, toda gotovo je, da vsaj legitimira raznolike teoretizacije filma v zadnjih nekaj letih, teoretizacije, ki so negirale nekdajno estetsko težnjo v prizadevanju, da bi film »gledalec« bodisi simptomalno bodisi ideološko-kritično ali psihoanalitično, tj. politično. Ambivalentna povezava realnega/imaginarnega se tako izrisuje na razvidnejšem ozadju razširjenega konteksta.

ZELIG

Sočasnost: zenonovska metafora zgodovine se je lahko posrečila prav zaradi nekaterih v uvodu omenjenih razlogov. Film *Zelig* Woodyja Allena je tako zelo »časen«, da nikakor ni mogoče trditi, da bi mogel nastati kdajkoli prej kot prav zdaj. Temeljno sočasnost teoretsko določljive stopnje »filmskega diskurza« s samim Allenovim filmom (ki se transponira kot zenonovska metafora zgodovine) nadaljuje veriga sočasnosti, med katerimi je gotovo najpomembnejša sočasnost imaginarnega / zgodovinskega in realnega / filmskega, kar ni naključen učinek, temveč je Allenova finta na račun prezentacije zgodovine. Prvo torišče Allenovega zasmeha zgodovine je ideal objektivnosti zgodovine, katere relikv je od konca 19. stol. seveda tudi film (ki naj bi v primerjavi z bolj arheološkimi relikvi bil superiornejši), če ne sploh predvsem film. Forma dokumentarnosti filma, ki se izpolni z montažo dejanskih dokumentarcev in različnimi vdelavami igranih sekvenc (tudi znotraj dokumentarnega kadra) proizvede ob tehnični perfektnosti falsificirane dokumentarnosti popoln potujitveni efekt, ki izstavi zgodovino kot polje imaginarnega. Drugo torišče, izvedeno s same točke produkcije imaginarnega, je kajpak subjektivni aspekt zgodovine: na prvi ravni kot konstruirani spomin (ki ga prispevajo Allenovi židovski prijatelji iz newyorškega intelektualnega geta), na drugi pa kot konstrukt zgodbe gospoda Zeliga. Formula Ega kot drugega v Allenovem filmu dobi ilustracijo, ki je dojemljiva kot interpretacija že dokaj odmevne knjige Ch.

... Bergson rend possible un autre point de vue sur le cinéma, qui ne serait plus l'appareil perfectionné de la plus vieille illusion, mais au contraire l'organe à perfectionner de la nouvelle réalité.
Gilles Deleuze: *L'image-mouvement*

Lascha *Culture of Narcissism*. Skratka: v Ameriki ekonomske krize dvajsetih in tridesetih let je obstajal človek – kameleon, čigar patološki simptom je nenehno izgubljanje lastnega Jaza v slehernem novem okolju vse do hitrih fizioloških transformacij. Gledalec je prisiljen med samim gledanjem filma izkusiti dvom ne v reprezentiranost realnega, temveč prav v reprezentiranost imaginarnega, da morda na koncu filma dojamemo njegovo efektno metaforično poanto. Potujitveni efekt se dopolni v prav najbolj travmatičnem zgodovini: v dokumentarni sekvenci Hitlerjevega govora, v kateri med Göringom, Hessom in drugimi zavzema svoje mesto tudi Zelig-Allen, Žid brez Jaza, ki s svojo mimikrijo ponazori funkcioniranje subjektivnega v ekstremnem ideološkem vzorcu realne zgodovine. Deluzova ideja, ki obrača razmerje gibanja in izreza (*coupe*), tako, da najminimalnejši opis tehnike filma (24 negibnih sličic na sekundo, ki ob vseh tehničnih prvih pogojih ustvarijo iluzijo gibanja) skorajda ne velja več, se v Allenovem filmu realizira povsem nazorno, tako da se v njem kaže tako zenonovska »zmota« kot tudi konstitutivni karakter kontinuitete izreza. Zenonova ideja gibanja rabi Allenu za orodje postopka produkcije filma, za izhodišče podvzema punktualizacije gibanja filma/zgodovine, kar skupaj s problematizacijo iluzoričnosti navrže še hkratnost imaginarnega z realnim v njuni vzajemni produkciji. Kar pa v Allenovem filmu povsem dovrši zgodovino kot možno le z interpretativno instanco (če že ne s heglovskim *Vermittlung*), je vloga psihoterapije v filmu. V ključnem stadiju zdravljenja je film notranje »dubliran«, kajti seanse Mije Farrow-psihiatrinje z Allenom-Zeligom so »bile« registrirane na film s skrito kamero: gledalec torej gleda odločilne odlomke iz poteka terapije – izbor tistih točk, ki so pripeljale do ozdravitve; pogled je potemtakem temporalno vzvraten (čeprav film pač teče »naprej«) že iz točke uspele ozdravitve. S tem pa se nenedoma zamaje koncept patološkosti subjekta (Zeliga), saj je povsem očitno, da Zeligovo povsem dosledno realiziranje pedagoške zapovedi »bodi tak kot drugi« kot patološko določijo psihiatrja, katere pojem »normalnega« sloni na kompetitivističnem jedru omenjene pedagoške zapovedi. Subjekt, ki zapoved vzame dobesedno, je kajpak patološki simptom smisla govornice drugega. In prav v subjektovi identifikaciji z drugimi, ki jih Allenov karakter ne zmore abstrahirati v in-



Zelig, režija Woody Allen, 1983

stanco, zadane na Drugega, ki mu kot ženska-psihiatrinja predoča smisel zapovedi in ne zapovedi same. Vzajemna očaranost in ljubezen zdravnice in pacienta je dramaturško logična in obenem pomeni dekonstrukcijo romance ali, drugače: aktualizacijo in prikaz strukture melodramske romanca kot velike tradicije Hollywooda.

MARX

Tudi filmski teoriji ni ušel Marxov koncept ideologije² Toda, kar je ugotavljal marksistična filmska publicistika v zvezi s problemom ideologije,³ se je do nedavnega v večji meri nanašalo na vprašanje reprodukcije ideologije vladajočega razreda v filmu in manj (če sploh kaj) na vprašanje funkcioniranja ideologije v sami filmski materialni formi. Zato je bilo treba postaviti povsem začetno vprašanje, ki izhaja iz citata iz *Nemške ideologije*: »Če se v vsej ideologiji ljudje in njihova razmerja prikazujejo kot v kameri obscuri postavljeni na glavo, tedaj ta fenomen prav tako izvira iz njihovega historičnega življenjskega procesa kot obrnitev predmetov na mrežnici iz njihovega neposredno fizičnega življenjskega procesa.« Kajpak ne gre za vprašanje, kakšna »bi bila« Marxova analogija, če bi se mu namesto camere obscurae ponujal kinematograf, ki ni tako kot camera obscura zgolj priprava, ki oponaša samo oko, marveč iz te predpostavke prestopi v območje *reprezentacije* vidnega skupaj z gibanjem. Kino potemtakem zapolni vso odprtost Marxovega modela ideologije ali, še drugače, umesti se v samo Marxovo razlago modela, ki se mora izpeljati v nakazovanju točk prešitja med redom imaginarnega in redom realnega. To S. Heath povzame dokaj enostavno: »Kar je vsebovano v ideologiji, kar (ideologija) formira, je *enotnost* realnih razmerij in imaginarnih razmerij med moškimi in ženskami ter realnih razmerij njihove eksistence.« Iz tako izvedene poante pa sledi tudi določena observacija zgodovine filma: »Zgodovina filma je v tej perspektivi lahko dojeta tako, da bi ta perspektiva ne bila kakšen neposreden odsev ideoloških reprezentacij, niti preprosta avtonomija kakšne idealitete form, ampak taka, kakršna je bila zgodovina produkcij pomena, povzetega in vzpostavljenega s filmom v specifičnih odnosih individuumov do subjektivnega.« Odločilnost odnosa imaginarnega z realnim (ki ga Heath zelo upošteva⁴), ki je notranja dialektika Marxovega koncepta ideologije, se, kar zadeva vprašanje mesta filma v produkciji in redukciji ideologije, pokaže tako, da se temeljna shema nemožnosti enostavnih identifikacij (npr. ideologija ni zgolj imaginarno in narobe) multiplicira. Kot je pokazal Woody Allen z Zeligom, film pač ni zgolj imaginarno, tj., film nima z imaginarnim / realnim ideologije nikakršnega enoznačnega razmerja, saj je vselej na neki način realno/imaginarno, ki funkcionira v ideologiji. Spričo socioloških dejstev filma je ta v temelju »diskurzivna« funkcija seveda učinkovitejša tudi v smislu Leninove parole o »najpomembnejši umetnosti za nas«, zaradi večje bližine filma »fizičnemu procesu« pa ta funkcija filma terja specifično razdelan aparat analize prav zato, ker je treba zmeraj znova razbijati lumiérovsko iluzijo o »reproduciranju življenja kot takega«. In prav zaradi razbijanja te iluzije o filmu je nujno, da se aplikacija estetiških metod na film izkaže za trivialno, za zmeraj striktno ideološko, kajti film kot realiziran pogled drugega veliko manj kot druge umetnosti daje podlago za kontemplacijo »čistih umetniških form«. Začetna (lumiérovka) težnja, da bi s filmom reproducirali realno, se je izvrstno ponesrečila, že ko je film postal sejmarska atrakcija, ko je torej film z vstopom na sejem vstopil v historični proces ter tako prevzel funkcijo produkcije imaginarnega, kot da bi bilo realno. Potemtakem ni naključje, da je filmski trik odkril iluzionist Méliès, ni naključje, da je Méliès opazil učinek traku, ki, se je zataknil v kameri, kar bi Lumière štel za tehnično napako. Mélièsovo odkritje je seveda bilo možno predvsem zaradi ambicije po produkciji imaginarnega – filmske naracije v nasprotju z Lumiérovim »resničnim življenjem.« Trik »čutno-nazornega« akta nadomestitve enega objekta z drugim ni zgolj paradigma montaže v kadru, temveč je dosežena raven principa filmske naracije sploh, jasno predočenje vloge filma v historičnem procesu, v katerem je filmu odrejeno, da mu ne gre za objektivnost, temveč za subjektivnost. Specifična »sredstva« filma seveda močno presegajo sredstva vseh drugih umetniških praks, v katerih se instanca subjektivnega nujno uveljavlja v partikularnosti ne-

česa, čemur bi s stališča filma z Deleuzom rekli imobilni izrez. Toda – kot smo že nakazali – filmski izrez je konstituiran z gibanjem in v njegovem potekanju se slepa pega, okoli katere se organizira naracija, praviloma pojavlja v kontinuiranosti, ki je po svojih notranjih zvezah nesočasna s »potekom« pomena. Da iz tega sledi izjemen pomen rekonstrukcije detajla v filmski naraciji, je kajpada nemudoma razvidno, kakor je tudi jasno, da je rekonstrukcija pomena detajla možna s konceptualizacijo kontinuitete. To se pravi, da je moderna filmska teorija (ki se je otrsela estetiškega v temelju statičnega gledanja) odprla polje analize filma v podvojenosti postopka vsakršne materialistične teoretske dekonstrukcije ideologije s filmskim postopkom »čutno nazore« gibajoče se »naslikave« ideologije, ki je v notranji zgradbi filmske naracije subvertirana v detajlu ali afirmativno opozarja na ideološkost v simptomu kot rezultatu naracije. Da v obeh primerih prihaja do pomena detajla, ki je lahko en sam kader ali daljša sekvenca, ali relacije npr. prvega kadra in kadra sredi filma itn., tudi drugače kot po »volji« avtorja filma, je seveda povsem pozitivno ugotovljeno dejstvo. In če se vrnemo k vprašanju *camere obscurae* kot analogije analogije fiziološkega procesa obrnitve slike na mrežnici, ki je pri Marxu več kot zgolj ilustracija produkcije ideologije v historičnem procesu,⁵ je iz vsega, kar smo skušali navesti, očitno, kako filmska projekcija predstavlja izstop iz aparature, da prikuje pogled na ekran, kjer se reprezentira kot drug pogled, v razmiku med obema pogledoma pa nastane polje analize ideologije v njeni kontinuiteti, kar pred filmom ni zmogla nobena umetniška praksa. Zato ne more biti čudno, če se v osemdesetih letih dvajsetega stoletja razkrije neki privilegiran odnos med filmom in filozofijo. In zakaj privilegiranost tega odnosa, v katerem je končno prebit okvir esteticizma, ni bila reflektirana že prej? Zakaj je Allenov Zelig nastal šele leta 1983?

JENNIFER BEALS NA GLAVI

Ta mednaslov je seveda zapisan tudi zato, da bi evociral Marxovo pripombo na račun dialektike pri Heglu. Ima potemtakem Jennifer Beals, *chicano* – lepotička v *Flashdanceu* Adriana Lyneja, kaj skupnega s Heglovo dialektiko? Ima – če se kajpak spomnimo na morda vse premalo eksploatirano Barthesovo formulo *političnega telesa*. Sekvenca stoji na glavi, ki jo mlada delavka opravi po vrnitvi iz materialne produkcije v svoje stanovanje, preden se loti plesnega treninga, je prispodoba prehoda iz produkcije v umetniško prakso. Konkretno gre za vprašanje predpriprave telesa na ples, pri čemer zavzete poze Heglove dialektike bolj kot kakšno muskularno pripravo pomeni odgovor telesa ideologiji, kolikor ta vceplja delavskemu razredu zdravorazumsko krilatico o vrlini »stanja na trdnih tleh z obema nogama«. In kolikor se v plesu skuša realizirati želja drugega, nanasena na lastno telo, kar je prvi pogoj za vstop v institucijo plesa kot ideološko transcendenca razrednega, je stoji na glavi izkušnja svobode delavstva v historičnem procesu, svobode, da se v ustrezni konkurenci prebije iz lastnega razreda – v tem primeru med balerine. Tako je primerno, da delavka-plesalka na sebi izkusi heglovsko dialektiko. Kar pa zadeva še seksualni aspekt političnega telesa in kar zadeva rasne elemente *Flashdancea*, za naš namen ni toliko pomembno. Pomembno je pač le to, da je ples gibanje telesa, ki je zmeraj telo drugega.

Opombe

¹ Morda bi bilo spričo novosti Deleuzove knjige *L'image – mouvement* (nadnaslovljene: *Cinema 1*) še presoditi, če govoriti o njenem dometu in morebitni »temeljni« ali »prelomni« naravi. Vendar pa se Deleuzovo situiranje filma v mrežo razmerij med spekulativno filozofijo in znanostjo kaže kot korak v smeri »notranjega« fundiranja transformacije percepcije, ki jo je po brezštevilnih dosedanjih »zunanjih« določitvah film prinesel v kulturo.

² Cf. Stephen Heath, "On Screen, in Frame: Film and Ideology," v: *Questions of Cinema*, London 1981.

³ Delno je to vprašanje osvetljeno v mojem članku »Lawson in dileme filmskega radikalizma«, glej (Ekran) 3/4 I. 1980.

⁴ Tudi tako, da najde pri Freudu analogijo med mentalnim procesom (prehajanje iz nezavednega v zavedno) in procesom razvijanja filma (iz negativ v sliko v pozitivu), kar da je iztočnica za še eno možnost določitve temeljne razlike v miselnih postopkih Freuda in Marxa.

⁵ V kontekstu siceršnje Marxove koncepcije čutil je jasno, da je »fiziološko gledanje« prav utemeljeno v ideologiji kot produktu historičnega procesa, ki se *kontinuirano* na vse specifične načine z učinkovanjem ideologije, kolikor je ta nenehno možna spričo poteka razrednega boja in je tako konstitutivna za subjektivno itn.

Majda Širca

»Soja« western

(Bruce Lee in filmi borilnih veščin)



Hong Kong: filmska in ulična scena: (prizor iz filma 36 celic Shaoлина, režija Liu Chia-liang, 1978)

Ne glede na to, ali se ukvarja s preteklostjo ali sedanostjo, mitologija je lahko le zgodovinsko utemeljena, kajti mit je govor, ki ga je izbrala zgodovina: nikoli ne bi mogel izhajati iz »narave« stvari.

Roland Barthes, Mit danes

V nekem prizoru filma *Vročica sobotne noči* (Saturday Night Fever, 1977) si John Travolta v nervozni narcisoidnosti ureja frizuro. Na steni njegove sobe visita dva plakata: Sylvestra Stalloneja (kot Rockyja) in Brucea Leeja. Oba sta posneta z golimi in napetimi prsmi. Trije imagi, ki konotirajo določen izbor identifikacijskih modelov: bliskovit uspeh, veliko popularnost in pomembnost, vsi trije prihajajo iz nižjih slojev in vsi so na začetku brez imena. Ime si pridobijo s fizično vzdržljivostjo, *dresuro telesa* in intelektualno šibkostjo – z okorelim, naivnim, na videz otroško preprostim, včasih celo razumu nasprotnim sklepanjem, ki ni daleč od ženski pripisanemu intuitivnemu in spontanemu odreaganju na dogodke, v katere so »vrženi« tako rekoč po sili razmer, ne pa po svojih lastnih odločitvah. Travolti in Stalloneju, kulturna figurama fizične »gracioznosti« oziroma moči bele rase, se je pridružil *Mali Zmaj* – Bruce Lee, azijski James Bond, Superman, Popaj, John Wayne, Jerry Lewis, kar pač že hočete in v nekaj potezih naredil to, kar se azijskemu filmu prej ni nikoli posrečilo: rumena rasa je nazadnje lahko enakovredno participirala na filmskem trgu, še več, postala je tako zelo zaželena in nepogrešljiva, da se je Hong Kong čez noč prelevil v en sam filmski studio, ki noč in dan bruha nešteto filmov v kakovostnem razponu, ki sega od kvalitetne produkcije A do medle Z produkcije. Nedvomno pa je bil prav Bruce prvi, ki je lansiral kitajski (hongkonški) film na mednarodni trg – to pa se mu ni posrečilo le zaradi sociokulturnih apetitov Zahoda, ki si je v prejšnjem desetletju zaželel spremembo že dovolj obrabljene in za vse sloje neuporabnega menija, temveč tudi zaradi določenih kvalitativnih in inovacijskih dosežkov, ki jih bomo – koliko bo to v informativnem tekstu sploh mogoče – podrobneje osvetlili. Če pa bralec v njem ne bo našel takega ali drugačnega analitičnega prijema, naj ga ima za vstopnico v šišenski ali moščanski kino, kjer lahko kdaj pa kdaj naleti na produkcijo kung fu filma »C« stopnje, saj bo nemara treba še deset let čakati na prvorzredne (ki jih sploh ni malo) hongkonške filme, za katere bi se lahko odločil Cankarjev dom. Nemara se v zapisanem skriva piščeva pretenciozna misel, da bi se lahko »visoka« kultura ozrla k »nizki« (in s tem seveda ne le k cankarjanski publiki) ali pa, da bi se to, kar je množično, reflektiralo skozi elitno – skratka, da bi se nazadnje le odločili glede tega distributerskega lapsusa, bastardnega žanra, tako v luči hollywoodske tradicije, azijske modrosti, industrijske in množične kulture kot tudi z vidika specifične filmske govorice, ki jo je izdelal ta žanr s svojo ogromno produkcijo. Četudi bi bil izgovor za kakršnokoli retrospektivo, ki smo jo zgoraj čisto iluzorno pripisali CD, eksotična narava tovrstne filmske produkcije, ne sme biti eksotika (na katero se veže na Zahodu interpretirana vzhodnjaška filozofija) izhodiščni argument za sestop in obdelavo azijskega kung fu spektakla. Poudariti je treba, da je imel Bruce Lee na Zahodu zeleno luč šele takrat, ko je tehnično in vsebinsko adaptiral kulturno tradicijo Vzhoda v hollywoodski jezik, ko je vzpostavil kulturno figuro igralca/umetnika, ki ga je zahtevala getska populacija, in ko je »manieriziral« žanrske elemente, imanentne zahodni kulturi.

Na mesto starih potreb, ki so jih zadovoljevali izdelki (domače) dežele, stopajo nove, ki terjajo za zadovoljitev produkte najbolj oddaljenih dežel in podnebij. Na mesto stare krajevine in nacionalne samozadostnosti in zaprtosti stopa vsestransko občevarje, vsestranska odvisnost nacij druge od druge. . . Nacionalna enostranost in omejenost postaja bolj in bolj nemogoča, a iz mnogih nacionalnih in lokalnih literatur se izoblikuje svetovna literatura. . . Kot je spravila vas v odvisnost od mesta, tako je (buržoazija op. p.) naredila barbarske in polbarbarske dežele odvisne od civiliziranih, kmečka ljudstva od buržoaznih ljudstev, Vzhod od Zahoda.

K. Marx, F. Engels, Manifest komunistične stranke

Pest jeze (Fist of Fury, 1972), ki je bil posnet za 750.000 dolarjev, je samo v Hong Kongu prinesel dobiček 3,2 mil. dol., v Singapuru je vstopnica na črni borzi stala namesto dva dolarja 45 dol., *Veliki šef* (Big Boss, 1971) je v 23 dneh prinesel milijon dolarjev dobička, še danes ga redno predvajajo v pariških kinematografih, v *Zmajevem gnezdu* (ali *Prihaja Zmaj*, Enter the Dragon, 1973), njegov zadnji film, narejen v koprodukciji z Warner Bros in njegovo lastno produkcijsko hi-

šo »Concord Film«, kjer je hkrati igravec, producent, scenarist in režiser, je v treh tednih predvajanja zaslužil 5,4 mil. dolarjev itn.

Kot James Dean, ki je s tremi filmi in štiriindvajsetimi leti nenadoma preminil, tako je Bruce Lee s petimi filmi in triindvajsetimi leti (1973) prekinil svojo naravnost mitološko navzočnost na ekranu. Evforija, ki je izbruhnila po njegovi smrti in po pogrebu (njegovo krsto sta nosila Steve McQueen in James Coburn, če omenimo le nekatere), številni filmi, ki so uporabili le po en kader njegovega odpadnega materiala, ti-soč verzij njegove smrti (ki je tako postala bolj mistična, kot je v resnici bila), kjer so uporabljali dokumentarni material z njegovega pogreba, številni posnemovalci, ki niso nikoli dosegli njegovega imena, čeprav so si ga tudi anagramsko sposojali (Bruce Li, denimo, ki lahko fonetsko pišeče takoj zavede) – vse to skupaj z modno, designersko in podobno mašinerijo profitne industrije opredeljuje Brucea kot socialni fenomen, ki ga slavi čisto heterogeni avditorij: sprejele so ga različne rase, nacionalnosti in strukture – od inteligence do nepismenih. Ironija – celo Japonci, ki jih je v zadnjih velikih obračunih tolikokrat premagal in s tem zanikal njihovo kulturno tradicijo, izraženo v nikoli dovolj popolni kung fu tehniki. *Igra smrti* (The Game of Death, 1973) je bila na japonski »tops pops« lestvici kljub temu za Vojno zvezd, bližnjimi srečanji in Vročico sobotne noči.

A po teh zahrbtnih ulicah mora stopati mož, ki sam ni zahrbtn, ki si ni umazal rok in ki tudi strahu ne pozna. . . Junak je, vse je. Ves mora biti človek, kar ga je, biti mora navaden, pa vseeno nenavaden človek. Biti mora – če se lahko izrazim nekoliko oguljeno – poštenjak, nagonsko in neizbežno, ne da bi o tem premišljeval in še zlasti ne da bi o tem govoril. Biti mora najboljši v svojem svetu in zadosti dober za vse druge svetove. Za njegovo zasebno življenje mi ni kaj dosti mar; ni evnuh, pa tudi ne satir. . . Razmeroma reven je, saj bi sicer ne bil detektiv. Navaden človek je, kako bi drugače shajal z navadnimi ljudmi. Ima občutek za ljudi, saj bi sicer ne znal svojega dela. Od nikogar ne bo vzel denarja, ki ga ni pošteno zaslužil, od nikogar ne bo trpel nesramnosti, ne da bi mu jo pošteno in brez strasti povrnil. . . Če bi bilo zadosti nje-mu podobnih, bi bilo na svetu zelo varno živeti, pa hkrati le ne bi bilo preveč dolgčas, da bi še bilo vredno živeti.

Raymond Chandler, Preprosta umetnost umora

Sleherni žanr ima neko temeljno »zalogo« položajev, nekakšno tipsko razpredelnico tematskih in ikonografskih značilnosti – tematske značilnosti nastanejo ob pogostem variiranju nekega temeljnega motiva oziroma strukture, ikonografske pa se kažejo v tipičnih zapletih, tipološko obarvanih likih ali tipičnih scenografskih postavitvah.

Če si drzno postaviti trditev, da predstavljajo kung fu filmi nov žanr, potem moramo odgovoriti na temeljna vprašanja oziroma vzroke, ki pogojujejo njegov nastanek: katero je tisto privlačno jedro, ki se ponuja v stalno variiranje, katera je tista kolektivna in široka podzavest dobe, ki to zahteva, zakaj je določen motiv oziroma temeljni prototip tako zelo bogat, da se je treba zmeraj vračati k njemu? Če pa si postavimo nekoliko manj drzno, a bolj umestno vprašanje, ki ima za izhodišče predpostavko, da je kung fu film žanrovski bastard, potem si naprtimo nekoliko težavnejši in kompleksnejši odgovor, ki mora nujno vključiti komparacijsko metodologijo.

»Privlačno jedro«, opredeljeno skozi *pripoved* kot temeljno instance, ki označuje in opredeljuje ideološko funkcijo kinematografske institucije, je v kung fu filmu podvrženo istim zakonitostim, ki veljajo v drugih žanrih. Tudi tu sloni pripoved na procesu spreminjanja temeljnega ravnotežja, na prekinitvi začetnega reda, vzpostavitvi »nereda« in vračanja k začetnemu ravnotežju. V westernu in kriminalki se prekinitve sproži z nasiljem, v grozljivki s »telesom« pošasti, v melodrami s procesom želje, ki naleti na zapreke v obstoječem družbenem redu itn. Pripoved v kung fu filmu vselej temelji na boju med dobrim in zlom, vselej je umeščena v prostor dveh nasprotujočih si nizov: harmonije in disharmonije, ki ju označuje *akcija*, specifična artikulacija telesa, ki v celoti obvladuje pripovedni režim. Skozi neverbalni diskurz – kung fu tehniko, koreografijo, *performance* – skratka, skozi telo se artikulira pripoved, opredeljujejo konflikti, vzpostavljajo napetosti, rešujejo problemi in iščejo odgovori na socialna, politična in moralna vprašanja. Tako je kung fu film, podobno kot *musical*, izrazilo stiliziran in estetiziran žanr, pa vendar ga zahodna, intelektualna kritika nikoli ne more sprejeti za svojega, čeprav je (v razmerju pripoved – subjekt) boj dobre-

ga proti zlu imantenten tej in kitajski kulturi. »Delegat« do- brega je tako tu kot tam vselej v vseh ozirih najpravičnejši, najuspešnejši, najbolj pošten, najbolj nesrečen, preprost, močan – kratka, najbolje zna uporabljati svoje znanje. A kaj zahodno kritiko še zmeraj zadržuje, da si ne upa prisegati na tovrstno produkcijo, ko pa smo deloma že nakazali, da vse- buje prvine, lastne etabliranim žanrom: ali gre za nerazume- vanje populističnega filma, ki je preveč iskren, naiven in brez distance do predmeta obdelave, ali je treba iskati vzrok v ne- giranju uma, zanikanju besede in ustoličevanju telesa – fizi- sa (ki ga je Zahod uril predvsem za vojsko, olimpiado in lu- no)?

Starodavna borilna veščina Daljnega Vzhoda kung fu se je včasih imenovala shaolinski boks. Shaolinske borilne ve- ščine je razvil budistični svečenik (Bodhidarma, legendarna ali izmišljena oseba iz VI. stol.), ki si je izmislil sto gibov shaolinskega boksa, in to zato, da bi menihe v samostanu obvaroval pred pretiranimi liturgijami, v katere so zapadli za- radi nenehnega meditiranja. Danes, ko so Kitajci odprli sa- mostanska vrata vsej kinematografski mašineriji iz Hong Konga (predvsem pa po smrti Brucea Leeja, ki je popolnost njegove tehnike lahko nadomestila le še mistično-religiozna in »godovinsko legitimna« izkušnja), lahko vidimo globoke žlebove, ki so jih ob vztrajnem urjenju (en gib so preučevali tudi štiri leta) izdoblili menihi v kamnita tla največje shaolin- ske dvorane. Borilne veščine, tesno povezane s temeljnimi principi religioznih in filozofskih spoznanj, so bile privilegij svečeniškega reda, vanje pa so bili vpeljeni le izjemno na- darjeni in psihično močni posamezniki – temeljni namen je bil, da celo za ceno življenja služijo religiji, kateri so pripadali. Pozneje, v srednjem veku, so postali heroji in nosilci osvo- bodilnega boja, število menihov se je večalo, tehnike so se spreminjale v skladu s spremenjeno vlogo samostana, ki ni mogel ostajati zunaj dogajanj razrednih interesov fevdalne Kitajske.

Številni filmi, ki se dogajajo v shaolinskem samostanu (in drugih), ne prednjačijo le zaradi ambienta, ki sugerira neko mistično popolnost, in perfekcionističnega bojevanja, tem- več tudi zato, ker legitimirajo tehniko kung fuja kot možnost fizične (in moralne) popolnosti, kot pot spoznanja, ne pa kot nasilja. Menihi niso nikoli napadali, vselej so bili izzvani, branili so malega človeka in svojo vero in to le v skrajno nu- jnih primerih, ko ni bila ogrožena njihova eksistenca, temveč splošna dobrobit ljudstva. V samostanu so menihi gojili vero, ki je bila blizu taoizmu, njihove borilne veščine so bile le ne- koliko agresivnejše od tai-ci-cuana, implicirale so popolno nadmoč nad nasprotnikom, odpoved vsem življenjskim za- dovoljstvom in odmik od političnih intrig.

Spektakelski filmi, posneti, denimo, v avtentičnem shaolin- skem ambientu, ki se naslanjajo na preverjena ali legendar- na dejstva, tako prevzemajo mesto, ki ga ima beseda oziro- ma tekst pri procesu oblikovanja mitov. Film postaja eden iz- med prevodov nekega nemara že prevedenega mita, kot meni Lévi Strauss, »original« lahko deformira, preseže, za- vrne, podkrepi oziroma artikulira s pozicije svojih lastnih in- teresov. Kako se mit vzpostavlja skozi kulturo, ki ga izreka, lahko vidimo pri *Bojevniki iz hrama Shaolin*. Na začetku fil- ma vidimo pokrajino province Hanon, nato se kamera ustavi na shaolinskem samostanu, vstopa v prostor, vidimo legen- darna tla, freske, detajle, ki jih spremlja komentar nekih pre- verjenih podatkov. Moč filmskega izjavljanja, doseženo s fikcijsko naravo filma, preverimo v enem samem kadru, ki ga spremlja komentar o Bodhidarmovi življenjski zgodbi: pred nekim zidom naj bi bil tako dolgo meditiral, da se je njegova podoba sčasoma preprosto prenesla na zid. Kot vemo, tega zidu ni – a za filmskega gledalca je: tam stoji med vsemi do- kumentarnimi posnetki, da bi nam vse nemogoče, kar bo sledilo, sprevrnil v mogoče. Če vidimo Bodhidarmov kip (ki se zanj predpostavlja, da ne vemo, da ga v resnici ni) ob freskah (za katere vemo, da so), potem verjamemo, da je menih res vztrajno butal z glavo ob zid in da zgodba, pred- stavljena na freski, ustreza zgodbi v filmu. Filmska zgodba pa predstavlja menihe, ki so v nasprotju s principi samos- tanskega kodeksa: to so ljudje iz mesa in krvi (jedo meso, pijejo vino, ljubijo in nekoliko po svoje razumejo zakone, na katere so prisegli). Predvsem pa so to junaki, s katerimi se gledalec laže identificira, ker mu ni treba zastopati pozicije totalnega asketa. Navsezadnje filmi niso naslovljeni na me-



Bruce Lee (1940–1973)

nihe, saj bi filmska fikcija v celoti ogrozila njihovo lastno fik- cijo.

Ce povzamemo ta krajši vrinek o filmskem prispevku h go- vorici, ki vzpostavlja mit, lahko sklenemo, da je prav film tisti medij, ki je danes naravnost naročen »mitopisec«: obeh, fil- ma in mita, ne potrjuje resnica in sta neprestana alibija. »Filmska resnica« je filmski trak, je studio, maska, montaža, luč in še vse drugo, kar lahko proizvede Bodhidarmovo po- dobo na zidu – ta pa zunaj filmske resnice – ni nikoli obsta- jala.

Ročne in nožne tehnike so način, da se uniči ego, in predstavljajo moč intuitivne in instinktivne neposrednosti, ki nima nič skupnega z intelek- tom, ki ne blokira lastne svobode. . . Bojevnik se mora počutiti tako, kot da se ne dogaja nič kritičnega. Njegovi koraki morajo biti mehki in si- gurni, na njegovem izrazu ne sme biti opazna nobena sprememba – nič takega, po čemer bi lahko sklepali, da je izpostavljen boju na življenje in smrt.

Bruce Lee, *Tao of Jeet Kune Do*, 1975

Božje zapovedi Brucea Leeja, ki jih je objavil v knjigi, impli- cirajo odsotnost misli in budistično učenje o praznini, pred- vsem pa zavračajo sleherno racionalno sklepanje in miselne procese. Poveljevanje intuicije se v filmski praksi kaže v osiromašenju dialogov, uporabi gledališke tehnike, reduci- ranju velikih planov in vseh tistih elementov, ki vzpostavljajo drugi smisel, kajti edini smisel je v umetnosti giba. Zanimanje za vzhodnjaško filozofijo, obiski velikih zvezd na Vzhodu (Beatlesi v Indiji, Nixon na Kitajskem) v šestdesetih letih in številni drugi razlogi, o katerih bo tekla beseda v na- daljevanju teksta, so vplivali na popularnost borilnih veščin na Zahodu, ki so – prilagojene razumevanju in navadam oko- lja – dobivale obliko športa, s poudarkom ali pretvezo, da go- jijo psihično stabilnost in fizično kondicijo. Borilnih veščin tako rekoč vse do druge svetovne vojne na filmu ni bilo (razen nekaj izvrstnih kitajskih filmov v tridesetih letih). To razliko med Z in V je najprej premostil Kurosawa, hongkon-ški kung fu film pa je vzcvetel v petdesetih letih, dokler ga ni v sedemdesetih Bruce Lee prodal Zahodu. Borilne veščine so pred tem živele predvsem v *gungfu* ko- mediji, ki je izhajala iz tradicije uličnih akrobatskih spektak- lov, vojnih scen in pekinške opere. Klasični junak *gungfu* ko-

medije – nasprotje junaka kung fu filma – je mladenič z ulice, običajno je preveč len in brez volje, da bi se naučil veščin bojevanja, ali pa ne spoštuje svojega učitelja (*sifuja*). Po porazu, izzivu ali prizadetosti se je prisiljen naučiti ene izmed (ali tudi več) oblik kung fuja, in to celo tako dobro, da premaga svojega učitelja. *Gung fu* filmi v šestdesetih letih so bili prežeti s fevdalno ideologijo, moraliziranjem nad nespoštovanjem očeta (oziroma *sifuja*) in patriotskimi temami, medtem ko so danes – zaradi prevlade kapitalističnih vrednot – uspešni junaki, ki nimajo nikakršnih predsodkov, ali pa taki, ki lomijo roke tistim, ki so jih nekoč hranili. Odnosi, ki prevladujejo v gung fu komediji, temeljijo na ljubezni – sovraštvu (med očetom in sinom, učiteljem in učencem). Nasprotnik, druga najpomembnejša oseba v filmu, vstopi takoj, ko se vzpostavi temeljni konflikt, ponavadi je nepremagljiv in ima moderatorsko vlogo vzdrževalca napetosti. V zgodnejših filmih je bilo maščevanje nujna reakcija na porušeno ravnotežje: junak je bil, denimo, navzoč pri uničenju družine ali nasilnem umoru svojega učitelja. Po obračunu se je umaknil v samoto in pridobljen znanj ni uporabljal za vzpostavljanje ravnotežij na drugih mestih. Dandanes je maščevanje izgovor, da junak demonstrira čimbolj težavne in nasilne akcije. Osebe gungfu komedije se gibljejo znotraj jasno začrtanih stereotipov: ponavadi so to partnerski odnosi, ki se med seboj vzdržujejo; denimo učitelj, ki vselej premaga učenca, in učenec, ki mu zmeraj nasprotuje, nasprotnik, ki najprej premaga junaka, dokler ga ta v končnem obračunu ne uniči. Naracijska praznina teh filmov zelo spominja na strip (prostorska in časovna nedeterminiranost – ne vemo, kako dolgo se bo junak učil borilnih veščin, da se bo lahko pojavil pred nasprotnikom itn.), kjer so »kadrirani« gubi slehernega udarca posebej.

Toda tudi junaškega opravila se Krpan ne loti po gosposko... S konkretno analizo konkretnih okoliščin najde pravi prijem: mehko pot lipo-vine, ostrino mesarice, hkrati je ves v pravilih in vendar vseskozi zunaj njih: Krpan je leninist in Japonec cesarskega Dunaja.

Zoja Skušek-Močnik, Krpanov teorem

Čeprav skuša pričujoči zapis gledati kung fu filme, proizvedene v Hong Kongu, skozi očistič zahodne kinematografije oziroma teži k temu, da bi njegova pravila identificirali v nekaterih stalnih elementih, ki konstituirajo žanr, je treba poudariti, da so ti filmi izrazito čisti, avtorski filmi Hong Konga. V zapisu o jugovzhodni azijski filmski produkciji (Ekran, št. 5/6, 83) je pisec poudaril, da so se te kinematografije naravnost otepale vplivov imperialistične filmske produkcije, a je to otepanje vselej spodletelo: bolj ko so jo zanikale, bolj so se pri njej oplajale. Hong Kong pa je imperiju zadal udarec, tako da je uporabil svojo lastno učenost (borilne veščine), avtohtono znanje in vedenje, skrito za kitajskim zidom, in dosegel, da je tisto, kar je bilo najbolj tuje, postalo najbolj domače, tako rekoč univerzalno. Naredil je v bistvu prav to, česar si, denimo, dežele tretjega sveta nikoli ne upajo: prodal je svojo folkloro.

Za to so bila tla ugodna. Akcijski film je rabil osvežitev in nove heroje. Junaki uveljavljenih žanrov so za svoje podvige vselej uporabljali podaljške: pištole, biče, sablje, puščice, nože, topove, strojnice, loke, granate (če izvajamo Tarzana oziroma vse tiste, ki jim je podaljšek predstavljalo lastno telo – falus npr., kar pa razširi pojem bojevanja). Junaki takih filmov so na neki način težili k temu, da bi svoja junaška dejanja prikazali kot čimbolj verjetna, torej tudi uporabna. Če računamo na identifikacijsko moč gledalca z junakom, je tu nastal določen problem že zaradi preprostega dejstva, ker so winchesterke ali laserji in colti za navadnega gledalca še zmeraj nesprejemljivi podaljški. Bruce Lee je v svojih filmih uporabil kar se da malo pripomočkov, njegovo orožje je bilo njegovo (izurjeno) telo.

Poleg tega je Bruce prenehal z rasističnimi interpretacijami, ki jih je uvedla bela industrija. Odpravil je kompleks inferiornosti (ekonomske, kulturne, fizične etc.), ki jo poznamo že pri drugih rasah (črnci, ki so bili v filmu zmeraj le »boyi«, Indijanci, Arabci, Portorikanci...). Njegovi filmi so vsem zastavljenim omogočili, da so zaživeli – ne le rumeni rasi, temveč, denimo, tudi šišenski publiki. Njim so namenjeni hladni dekor ambientov, vzhodnjaška lepota igralk, sramovanje svojih občutkov in poetična navnost, znana že iz *Love Story*. Njim so namenjena šablonska pravila, da so kriminalci

in zlobneži vselej bogataši, njihovi najemniki ali imperialisti, da so predstavniki reda zmeraj nemočni, da je heroj sin naroda (Martin Krpan), večni ljubitelj, ki je kos profesionalcem... Lee je vnesel svoje osebno, individualno razumevanje kung fuja, svoj osebni stil (*Jeet Kune Do*), teorijo bojevanja, svojo metodologijo in filozofijo, ustvaril je kolikor toliko osmišljen lik individualnega heroja, v katerem se je zrcalil sleherni mlad, neafirmiran posameznik (ponavadi iz nižjih družbenih slojev), o čigar življenju, postopkih, opredelitvah, izbira odločajo predvsem drugi: prek »filmske realnosti« je postal zmagovalac, pravičnik, maščevalec, dobil je svobodo odločanja in se v dveh urah nazadnje udeležil nad drugimi.

Filmi Brucea Leeja so eksplicitno in implicitno predstavljali prav tisto, s čimer se je hotel potrditi vsakdo, ki ga je okolje postavilo na rob in mu odvzelo možnost samorealizacije – predstavljali so upor posameznika neki organizaciji oziroma skupini in njegovo zmago nad njo. Filmska produkcija torej, ki je bila načrtovana za najbolj konjunktorno tržišče – za tisti socialni sloj, ki je lahko svoje občutke manjvrednosti, inhibicije in osamljenosti prepoznal na platnu in bil pri tem zmeraj znova prepričan, da je vselej mogoče vzpostaviti red, kakor koli že, tudi zanje je pravica.

Vsi družbeni konflikti, ki jih rešuje Bruce Lee, se eliminirajo z disciplino telesa – s kung fujem: uporabi ga, da bi razkril kriminal v tovarni ledu (*Fist of Fury*), da bi odstranil gangsterje iz restavracije svojih rojakov v Rimu (*Return of the Dragon*) itn. Kadar ni v akciji, je Bruce sramežljiv, neumen in preprost, neroden je in skromen. Ko pa napada ali se brani, je poln samozavesti, njegova moč je absolutna, že kar seksualna. Njegovo mesto v družbi določa znanje bojevanja – družba pa je vselej le dvorazredna, brez intelektualcev ali srednjega razreda: obstajajo le tlačeni in tlačitelji. In *body performance*. Filmi Brucea Leeja so izrazito nacionalistični, filmi geta, v katerih s pretiranim poudarjanjem in reproduciranjem opo-nira kolonialni ideologiji. Tematsko se etnocentriem odslkuje s formalno zmago nad (tujim) nasprotnikom (Kitajec – Japonec, Kitajec – Rus, Kitajec – Američan/Evropejec), ikonografsko pa z borbenim stilom, ki je zmeraj boljši kakor tehnika pripadnika druge nacije. Ekshibicija kung fu nastopa postane spektakelski fantazijski svet, svet, ki je iztrga iz puste realnosti – podobno kot *ples* v glasbenem filmu, kjer je koreografski nastop telesa predvsem ekspresija želje, želje po drugi realnosti, po redu, harmoniji in pomirjujočem skladju. V tej realnosti prevzema besedo telo, čisti umetniški akt kot edino izrazno sredstvo, ki lahko stopi v opozicijo primarnemu »orodju« zahodne kulture: besedi. Ljudstvo geta se pač ni moglo bojevati z istimi sredstvi, kot jih je uporabljalo okolje, v katerega je bilo vrženo – če nič drugega, ni poznalo njegovega jezika; pač pa je lahko realiziralo svoje želje na ravni telesa, ki je civilizirancem že povsem odmrlo.

Preveč uporabljani žanrski kodi velikokrat zaidejo v maniere in larpulartizem, bučno vztrajanje pri prepričevanju ideoloških pozicij (vzpostavljanje nacionalne identitete, npr.) pa odvzema sporočilno moč, ki jo na začetku zastavi žanrski film. Stereotipni arhetipski liki slabih, utelešeni v Kapitalistu in Imperialistu, simplifikacija odnosa dobro-slabo, narcisoidno izstopanje individua ipd. sicer vzpostavljajo čistost žanrskih pravil, toda kolikor se določene »vizualne konvencije« in pomenjenje ne bodo obnavljali in razvijali, se bo gledalec prej ali slej zavedel vseh ideoloških mehanizmov, ki so na delu (še posebej pa takrat, ko prevzamejo obliko zabave).

V filmu *Way of the Dragon* Lee rešuje sorodnika, lastnika restavracije v Rimu. V vsej prvi polovici filma je »naivko«, nerodno, neumež, ki ne pozna pravil civiliziranega sveta in se zato lahko iz njih norčuje: ker ne pozna dobro jezika, se zmoti pri kosilu in si naroči deset juh, zaradi katerih ga bo potem ves čas tiščalo na stranišče – tega pa seveda ne zna uporabljati itn. Ta prvi del je tu zato, da lahko poudari drugi del, v katerem bo izbruhnil ves njegov narcisizem in se bo preko dramatičnega zapleta vzpostavil kot pravi junak, ki bo kulminiral v neogladiatorskem dvoboju na koncu filma. Bruce Lee je, podobno kot Superman, na eni strani poosebljen moški, ki lahko reši vse katastrofe tega sveta, na drugi pa je neodločen, neagresiven in zmeden otrok brez vseh moških atributov, podobno kot prijazen, nenevarni, priročni Clark (Superman v ilegali). Oba – Superman in Clark, Bruce otrok in Bruce Zmaj, sta tisto, kar si občinstvo (ženska) želi. Su-

perman in Zmaj sta imaginarni figuri, ki ne ustrezata realnosti, a prav zato sta stalni sanjski podobi, proizvedeni na račun realnega moškega – Clarka oziroma nevednega Brucea. Poleg tega sta oba vzorec stripnega junaka, ki v svoji vsemogočnosti ohranjata red in Zakon, oba sta brez falosa, in to ne zaradi sublimacije libida v razne »športne dejavnosti«, temveč zato, ker sta že sama njegov reprezentant. Ključni moment omenjenega filma je sekvenca, ko se Bruce Lee neko jutro uri pred ogledalom. Gledalec ga opazuje skozi očistič ženske, ki ga opazuje, ne da bi on to vedel. Njegovo telo je namenjeno njej, izpolnitvi njene želje, in zato ni realno – je v ogledalu in v nasprotju s tem, kar je Bruce kot »naivko« v vsakdanjih odnosih. Najprej torej vzpostavi podobo tistega modela, ki je dolgočasen in nezaželen, da bi se preko njega odslikal tisti, ki je njegovo nasprotje in v realnosti stalno odsoten.

Končni obračun v tem filmu je postavljen v ložo rimskega amfiteatra. Bruce se bojuje z Američanom (ki so ga najeli njegovi nasprotniki) v mačji tehniki, ki jo filmsko nadgrajujejo montažne sekvence mačke v velikem planu, ki spremlja njuno bojevanje. Bruce se prelevi v mačko, v pesti mu ostane celo šop nasprotnikovih dlak, njegove oči se ujema s pogledom našopirjene mačke. Ko zada zbezanemu Američanu zadnji udarec, ga v znak spoštovanja pokrije s svojim sunknjem in črnim pasom ter se v tišini pokloni njegovemu truplu.

Klasičen western kot prototip vseh podwestrnov je zgodba o osamljenem tujcu, ki prihaja v mesto, ga očisti in si pridobi spoštljivo naklonjenost meščanov in ljubezen učiteljice. Znotraj različnih inč, ki vzpostavljajo osnovni zaplet (graditev železniške proge, spopadi z Indijanci, ropi, iskanje zlata...), ponavadi velja pravilo, da je to zgodba o junaku, ki je izločen iz družbe, v kateri živi, prav od njegovih sposobnosti pa je odvisna usoda te družbe. Družba mu bo, potem ko bo razrešil problem, dodelila poseben status, nikoli pa ga ne bo povsem sprejela. Lik negativca je vselej močnejši od predstavnikov družbe, zato si ta poišče »delegata« – junaka, ki pa se te naloge nikoli ne loti, ne da bi bil izzven. Western na temo maščevanja izvrže svojega junaka iz družbe zato, ker je ta obseden s sovraštvom, ki se ga lahko reši le tako, da vzame zakon v svoje roke. Prizadeva ga predvsem »osebna travma«, ne pa toliko splošne vrednosti, in ta je tudi glavni motiv, ki sproži akcijo vzpostavitve reda.

V *First of Fury* (kolikor prepoznavamo Brucea kot kavboja) je njegova »travma« izguba očeta: Lee je mladi učenec borilnih veščin (konec dvajsetih let), ki mu ubijejo sifuja, učitelja, ki ga bo maščeval. Smrt učitelja/očeta postane sinonim repesije njegove dežele, saj prepozna moralca v japonski šoli za karate: njegov akt maščevanja se začne s simboličnim uničenjem napisa pri vhodu v šanghajski park, ki prepoveduje vstop Kitajcem in psom. Z izredno tehniko, ki se bo izkazala za absolutno boljše od borilnih veščin Japoncev, bo eliminiral »hudobnega očeta«, ki je uničil njegovega »dobrega očeta«, čeprav za ceno lastnega življenja. Nestrpna množica japonskih karateistov, ki ga počaka pred izhodom, ga ubije, čeprav v zadnjem, zaustavljenem kadru vidimo Brucea v skoku, ko se prebija skozi krogle, ki letijo proti njemu.

Med junaki in negativci v hollywoodskem oziroma soja westernu vselej vlada določeno spoštovanje. Junak se ponavadi ne meša v nasprotje med negativci in okoljem – družbenim okoljem, dokler ni osebno prizadet. Ko premaga negativce, ga okolje v celoti sprejme in s tem odpravi tudi njegov poseben status – kolikor se mu že sam ne odreče. Sibkost se večkrat izkaže za lastnost okolja, ne pa lastnost negativcev. Junak zna vselej manipulirati s svojim orodjem (pištolo, borilno veščino), negativci le malo zaostajajo za njim. Okolje pa – kolikor sploh imajo pištolo oziroma poznajo tehniko bojevanje – je zmeraj nevešč. Niso sposobni braniti svojih domov, svojih otrok in žena. Sicer predstavljajo večino, a so vselej le statisti: pri končnem obračunu vselej izginejo in se spet prikažejo šele takrat, ko je eden izmed dvojnec na tleh. Če se že zgodi, da imata junaka za seboj zavez-nike, jih morata sama vzgojiti, naučiti in po svojih lastnih vzorcih pripraviti na boj.

Oba tipa westerna gojita mit nature in vzdržujeta razliko med civilizacijo in divjino. Natura opredeljuje junaka: močan in pravičen je zato, ker ni vključen v civilizacijski proces. Junak je »litalica«, ki živi v divjini, ki se druži z Indijanci in kot

Tarzan, ki se vzgaja v družbi goril, je tudi kavboj otrok svoje džungle: nikoli ni salonski človek, v salon vstopa zato, da naredi v njem red – tako kot ga dela Martin Krpan na cesarskem Dunaju. Bruce Lee zavrača šolanje v institucijah (»če se ne znaš boriti, ti pas ni potreben, lahko ti le drži hlače, da jih ne izgubiš«) in je pristaš šole v naravi. On je tisti, ki vzdržuje tradicijo kulture starih modrecev, brez katere sodobna ekonomija bojevanja nima kaj početi (Martin Krpan: »Ne bojim se... velikanovega orožja... ki mu vsemu še imena ne vem.«). Obvezen ikonografski moment, ki združuje kavbojko divjega Zahoda in Vzhoda, je končna sekvenca obračuna, ko stoji zastopnik pravičnih nasproti predstavniku destruktivnih vrednot. Ta boj je zmeraj najtežji, saj se glavna nasprotnika večkrat srečujeta šele v finalni tekmi, po tem ko sta na prizorišče pošiljala svoje »delegat«.

»Mirne duše nas lahko spravite pod ključ, Dundy,« je rekel Spade. »V vseh listinah San Francisca se vam bodo smejali v pest. Saj menda ne mislite, da bo kdo izmed nas prisegel na kakšno obtožbo proti drugemu, ali kako? Zbudite se. Speljali so vas na led. Ko je pozvonilo, sem rekel gospodični O'Shaughnessy in Cairu: So že spet ti prekleti polipki. Grejo mi že majčkano na živce. Dajmo, privoščimo si jih...«

Dashiell Hammett, Malteški sokol

Čeprav je Bruce na neki način zunaj Zakona, je tudi vseskozi v njem. Mora ga vzdrževati, kajti tisti, ki so za to kompetentni, tega ne počno. Policija in vladni agenti so prepozni, okorni in večkrat preprosto nesposobni, da bi branili pravico. Institucije zakona preprosto ne morejo udejaniti svoje moči v okoljih, ki so na neki način že zunaj zakona (zapuščene obale, »anarhistični« mestni predeli...). Policija pridrvi na mesto spopada zmeraj takrat, ko je Lee že opravil svojo dolžnost, šefi policije so tipični birokrati in le častne straže viteza, ki namesto njih uspešno opravlja svoj posel. Podobno kot junak detektivskega romana je Lee vpleten v dogajanje tako, da primer zanj ni le pretveza, da ga ne rešuje zgolj kot najemnik, temveč ga tudi eksistencialno zadeva, saj so v igro vpleteni njegovi sorodniki, čast njegovih prizadetih tovarišev oziroma »osebni« interesi. Deduktivno raziskovanje in odkrivanje zločinca v detektivski zgodbi nadomešča tu celoten postopek – ritual obračunavanja s krivcem, ki je porušil ustaljeni red miroljubnih človeških odnosov. Kriminalni prekršek oziroma zločin v kung fu filmu ni zgrajen – kot v detektivki – na načelu iskanja kršitelja, ker je ta že od vsega začetka znan. Če detektivska zgodba v celoti investira v razreševanje primera analitičen postopek in si prizadeva, da bi gledalca čimbolj ujela v zanke (umetnost varanja – podtikanje interpretacij, lapsusov, lažnih sumničenj, ki postavijo gledalca/bralca v vlogo analitika), je v akcijskem filmu postopek dedukcije prevzel postopek akumuliranja nekih čutnih procesov (sovrastva, želje, po maščevanju, pomilovanja...).

Bruce je tako kot detektiv predstavljen kot asketski heroj. Seksualnost v kung fu filmu obstaja le v dekadentnih krogih (javnih hišah, npr.), Bruceova srečanja z ženskami pa so strogo platonska. Lahko mu pripišemo status *striptizete v samostanu*: nenehno se kaže meniškemu očesu.

Mogoče bi kung fu film še najlažje primerjali s (trdo) pornografijo kot najbolj izrazito umetnostjo *kazanja*. Porno ne dopušča prevelike možnosti za razvoj (in tudi ne nastanka) pripovedi, temveč razvija predvsem metonomijo in neskončno ponavljajoče verženje genitalnih organov, ki pa gre na račun ugodja, ki ga lahko nudi spletko erotične želje. Tako za pornografijo kot za kung fu film velja, da je jezik mučna nujnost in ga je v prvem primeru v veliki meri nadomestilo vzdihovanje, hropenje oziroma glasbena podlaga, v drugem pa obvezni vzkliki, ki jih minimalisti lahko mirno uporabijo za ambidentalno glasbeno spremljavo. A čeprav sta oba, pornografski in kung fu film, narejena po načelu pravljic za otroke, ki hočejo vedno do podrobnosti enako zgodbo, kjer variira le število igralcev, občasno pa tudi položaj, obstaja neka bistvena razlika, ki filme borilnih veščin kljub vsemu umešča med mojstrska dela: »pornič« bo vselej predstavil finigiran užitek – izliv, ki ni nikoli izliv v telo, bojevnik v kung fuju – če je mojster – pa izničuje tisto, kar mora početi igralec – ta nas nenehno vara, da je nekaj, kar v resnici ni. Mojster pa mora biti tisto, za kar se kaže.

Tomislav Gavrič

Delo sanj in fantazija v filmu

Načelo realnosti, kakor je pokazal Herbert Marcuse (*Triebstruktur und Gesellschaft*, Neuwied 1969, str. 24), kot instance družbenih strukturnih prisil zastopa družbeno suverenost glede na želje in prepušča zgolj tiste želje, ki so ustrezne, tiste, ki so se zmožne priključiti ponujenim »suvereno-konformnim objektivacijam«. Načelo realnosti se v danih zgodovinskih razmerah glede na želje kaže kot institucionalizirano *načelo učinka*, saj je »družba pod njegovo vladavino urejena adekvatno konkurentnemu ekonomskemu učinku«. Suverenost načela realnosti se empirično kaže kot načelo učinka, s tem da ne le delo, temveč tudi prosti čas kolektivno doživljamo kot pogojena z učinkom: »bodisi kot sredstvo za povečanje učinka, za ohranitev delovne sposobnosti, ali kot izenačenje za prilagajanje učinka poklicu«. Nad-jaz je spriču cenzure, ki jo izvaja načelo učinka, in navzven usmerjene socializacije v močno industrializiranih družbah izgubil pomen, čeprav je še zmeraj navzoč in se lahko reaktivira. Potlačene želje posameznikov v sanjah sicer lahko prodrejo v izkušnjo kljub temu, da je odpravljena možnost za delovanje. Pa vendar cenzura, ki jo izvaja načelo realnosti, posamezniku preprečuje – spriču suverenosti implikativne realnosti – destruktivno spoznavanje, prodiranje želja v zavest in jih prisiljuje k sprevačanju (Sigmund Freud, *Traumdeutung*, 1900, GW, 2–3). Freud je ugotovil, da se lahko želje iz nezavednega, kot v »dnevni sanjah«, izmuznejo v zavestno fantazijo, tam pa jih zavaruje določeno popuščanje cenzure. V sanjah ali v fantaziji že doživeti želja, ki z delovanjem prodrejo do izpolnitve, pa uporablja cenzura, kadar ne ustrezajo realnosti, moraste sanje in potlačitev. Tako lahko nezavedne želje, ki jih potlačuje načelo realnosti, samo v fantaziji (in v sanjah) regresirajo na prejšnje oblike zadovoljevanja in jih abstraktno haluciniramo.

Vendar pa si je mogoče zamisliti ni načelno realizirati obliko družbe, v kateri načelo realnosti ne bi moralo s prisilo zastopati suverenih struktur, saj bi obstajale zares demokratične instance za organizirano družbeno prevajanje in nadaljnji razvoj potreb v skladu z merili razuma. Fantazija tedaj ni zgolj produkt spodletelosti želja v realnosti, temveč je rezultat nadaljnjega razvoja izkušnje, ki ga pogojuje načelo realnosti, usmerjeno k razumnosti družbenega sistema in k ustreznim možnostim za prevajanje potreb. Marcuse v tem smislu kritizira Freudovo teorijo fantazije: »V načelu moramo dodati še možnost za progresivno fantazijo, ki v povezavi z zavestjo razvija nezavedne želje do določenega praktičnega polja, jih osvobaja preveč konkretnih elementov, ki izhajajo iz infantilnih spominov njihove pestrosti, čutnosti, podrobnosti, skratka vsega, kar v meščanski družbi pomeni fantazijo, vsega, s čimer v dejanskosti najdevajo pestrost, podrobnosti... Freudova teza, da je fantazija nadomestilo za odpoved v realnosti, je produkt razmerij, v katerih je realnost negacija vseh dejanskih zadovoljitev« (Herbert Marcuse, *ibid.*). Estetsko razvneto spontanost velikokrat zastopa strukture izkušnje in potreb, ki – tako družbeno kakor individualno – po psihični plati izhajajo iz poprejšnjih stopenj interakcije in ki se zaradi nezadostne razvitosti ali rušilne moči ne morejo verbalno precizirati v razmerju do struktur, ki se na novo razvijajo. Zaradi prisile načela realnosti se morajo nenehno šifrirati – saj bi bila prosta verbalna formulacija želja tako psihično kakor tudi za družbeni sistem destruktivna in bi izzvala obrambo.

Čeprav je ameriški *slapstick* iz dvajsetih let velikokrat hotel s svojo vsebino svojo publiko – delavce, ki so se priselili iz Vzhodne Evrope – didaktično preusmeriti k ameriškim vrtnam, je hkrati pri tistih, ki jim je bil namenjen, latentno razvijal spoznanje. Posameznik se v filmu *slapstick* največkrat pojavlja kot človek, ki izhaja iz drugih kompleksov interakcij, kot brezbrizen človek, ki nič ne sluti in si prizadeva za povsem drugačne cilje, kakor so cilji, ki jih zahteva sistem: pri-

pravljenost pomagati, prijateljstvo, zaupljivost, spontano navdušenje, trdna ljubezen, solidarnost; kaže pa tudi gnus, zlo, maščevalnost. Posameznik te želje in izkušnje zasuje zoper industrijsko družbo in njene tehnike, kar ga zaradi posebne, po sili racionalne in hkrati iracionalne logike industrijske družbe spravlja v absurdne položaje, v katerih se avtomobili osamosvojijo, cele hiše se dvigajo v zrak; posameznik, ki živi svoje vsakdanje življenje, z bojaznijo opazuje neznan pojav, drobne nevedčnosti prerastejo v pretepe s tortami, ki zajamejo vso ulico, itn. *Slapstick* se, s tem da ekscentrično prikazuje »nezgode« svojih junakov, vendarle zavzema za želje, za izkušnjske strukture tistih, ki jim je namenjen, prenaša njihove želje, agresije in resignacije v čutno, v materialen dogodek. Sekvenca iz filma Harryja Langdona *Baby Face* je značilna za refleksivno prikazovanje navidezne zadovoljitve želja, ki jo kapitalizem obeta priseljenim delavcem. Harry gre k vedeževalki, ki mu prerokuje, da bo našel ženo in da bo imel otroke. To se tudi uresniči, vendar nekoliko drugače, kakor si je predstavljal: izčrpana ženska, ki jo je našel na ulici in skrbel zanj v svoji sobi, pripada drugemu, prav tako pa tudi otrok, ki ga je rodila. Nekega dne ta drugi pride po ženo in otroka. Harry se, besen in jezen na svojo usodo, z opeko odpravi pred vedeževalkin lokal, ki ga krasi velika krogla: vedeževalka je kriva za njegovo nesrečo in Harry bi se ji rad maščeval. A vselej, ko se Harry požene, da bi vrgel opeko v stekleno kroglo, se ustraši lastnega poguma. Nazadnje se malodušno odpove boju in brezbrizno odvrže opeko. Nekoliko malodušen in žalosten je in bi rad odšel, pa vendar je zadovoljen, da ni vrgel opeke, saj ženske tako ali tako ne prihajajo k njemu. Če gre tudi tokrat za prenos dejanskih bojazni in želja v pantomimski dogodek, tedaj se prek značilne slapstickovske verižne reakcije prenašajo in progresivno sprevačajo agresivne želje (namesto da bi bilo nasilje podrobno prikazano kakor v današnjem sadistično destruktivnem filmu in potrjevalo posameznika v njegovi malodušnosti), vendar se hkrati pantomimsko prikazujejo bojazni, ki nastajajo pred sprevačanjem želja. Opeka pade na ulično stojnico, na kateri je velikanski sod. Sod se z ropotom zvali, se odkotali navzdol po ulici, zadene lokal in ga malone povsem poruši, vendar pa ne zadene steklene kroglo. Toda Harry ni srečen, ker mu je ugodno naključje preprečilo namen. Ustraši se tako nepričakovanega učinka in se –



Murphy's law, režija Mack Sennett, 1913

značilen gib: rad bi bil povsod, samo ne tam, kjer je – z obema rokama prime za obod klobuka, kakor da bi si ga hotel potegniti čez ušesa, da bi se zabubil pred ljudmi; to pa se mu ne posreči, ker so klobuki v nemih filmskih groteskah manjši kakor v gangsterskih filmih; nato v diru zbeži. *Slapstick* s tem artikurira izkušnje sprejemnikov, si prilasti probleme priseljencev iz nižjih plasti; ne idealizira jih in jih daje na ogled. Še dandanes je *slapstick* priljubljen pri najnižjih plasteh, še danes formulira njihovo realno in zavestno obstoječo dvom o navidezni izpolnitvi želja, ki jo obeta potrošniška družba. *Slapstick* omogoča predisponiranemu gledalcu vsaj to, da se artikurira v smehu. Vendar je ta film seveda komičen zgolj zato, ker smeh, ki ga zbuja, »plava nad breznom groze«, kakor bi dejal Walter Benjamin. Smeh ni namenjen željam, ki so reprezentirane skoz junaka, temveč – denimo v prizorih s cestnim prometom – simboliziranemu sistemu v celoti, katerega iracionalnost je spregledana. Potlačene želje zoper oblastni sistem v smehu prodrejo v podzavest in se vsaj tendenčno krepijo. Chaplinovega genija ne smemo mešati z njegovo komedijantsko osebnostjo, z njegovim nedosegljivim pantomimskim jezikom, ki ne izhaja iz situacijske komike, temveč producira komiko situacije. Njegovo zaigrano nerodno infantilno obnašanje (nenehno padanje na tla) je zvezano s hitrostjo mačke, ki se lahko kakor žoga iz slehernega položaja vrne v prvotno stanje. Če je za infantilno sadističnega Charlieja smeh izbruh človekove destruktivne energije, tedaj je človek prav zaradi te odigrane udeležbe v oblasti zmožen videti sebe v svojem naravnem temelju. Ker Chaplin estetsko osvobaja oblast, postane ta predmet refleksije. Zato se mu – zlasti v zgodnjih filmih – ni treba smejati, niti se mu posmehovati. Chaplin se je v svojih filmih oprl na »najbolj internacionalen« in hkrati »najbolj revolucionaren« afekt množic – smeh, tako da je Walter Benjamin lahko zapisal: »Nemi film dosega uspeh zaradi ujemanja obstoječih represivnih struktur interakcije s strukturami, ki izhajajo iz navadne, proletarske, obrtniške ali iz otroške, se pravi, od časa do časa potlačene spontanosti in agresivnosti, ter pozna svobodno, neovirano, čutno izpolnjevanje čustev, možnost spoznavanja želja in potreb skoz stranska vrata estetike.«

»Kadar postane zmožnost pomnjenja,« piše Herbert Marcuse, »središče psihoanalize kot odločilen modus spoznanja, je to veliko več kot zgolj terapevtska metoda; terapevtska vloga pomnjenja izvira iz vsebine resničnosti, ki jo ima zmožnost pomnjenja. Njena vsebina resničnosti tiči v specifični funkciji pomnjenja, da ohranja obete in možnost, ki jih odrasel civiliziran posameznik sicer zanika in zavrača, ki pa so bili nekoč v njegovi napol osvetljeni zarji izpolnjeni in niso nikoli docela padli v pozabo. Načelo realnosti omejuje spoznavno funkcijo pomnjenja; to pojasnjuje, zakaj je zaprtjo v prejšnja doživetja sreče, kar usmerja željo k temu, da se zavestno ponavlja. Psihoanalitično osvobajanje zmožnosti pomnjenja podre racionalno obnašanje potlačenega posameznika. Medtem ko se spoznavanje izmika prepoznavanju, prepovedane podobe in impulzi iz otroštva začenejo govoriti o resnici, ki jo um zanika. Regresija prevzame progresivno funkcijo. Vnovič odkrita preteklost dobi kritična merila, katerih uporabo zavrača in prepoveduje sedanjost. Poleg tega se spostavljanje zmožnosti pomnjenja dogaja hkrati s spostavljanjem spoznavne vsebine fantazije. Psihoanalitična teorija povzdigne to duševno sposobnost iz sfere dnevnih sanj in izmišljotin ter znova dojame njene absolutne vsebine resničnosti. Tehnost teh odkritij mora nazadnje prebiti okvire, v katerih so se zgodila in v katere so bila zaprta. Sproščanje preteklosti se ne konča s spravo s sedanjostjo. V nasprotju z zavrtostjo, ki si jo tisti, ki odkriva, sam naprti, teži usmeritev v preteklost k usmeritvi v prihodnost. *Recherche du temps perdu* postane sredstvo za prihodno osvoboditev.« (Herbert Marcuse, *ibid.*) *Slapstickovski* film praktično odseva na otroško čuten način in z estetskimi sredstvi (gestikulacija, mimika, dejanja, filmski insert, osvetlitev flash back) izzove duševna stanja (strah, veselje, žalost itn.) ter – podobno kakor psihoanalitična situacija – provocira bes, strah ali smeh in v gledalčevem spoznanju producira spremembe, podobno kakor delo sanj in psihoanalize. To ne pomeni, da je mogoče iz analogije med spoznavno funkcijo estetike in mehanizmi dela sanj in fantazije prvo kavzalno speljati iz drugega, kakor skuša psihoanalitična teorija

umetnosti – vulgarna varianta take teorije so sanje (ki se nanje velikokrat sklicuje tudi filmska kritika) o svobodnem življenju in njegovi dozdevni realizaciji pri junaku vesterna. Obdelovanje načela realnosti, ki ga opravlja subjekt, je v estetiki posredovano z obdelovanjem materiala in objekta. Subjektivna izpolnitev želja ni umetnost, temveč je ozavedenje želje, spoznanje. »Če ima umetnost psihoanalitične korenine,« piše Theodor Adorno, »tedaj je umetnost fantazija v korenini vsemogočnosti. V njej pa prav tako deluje želja, da bi spostavila boljši svet. To razreši vso dialektiko, medtem ko je dojemanje umetnine kot subjektivne govornice nezavednega sploh ne doseže« (Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt 1970, str. 22.)

Abstraktne in po vsebini nespecificirane podobe izpolnitve želja odsevajajo stanje, v katerem je načelo realnosti (kot nakladno potlačevanje implicirajočega načela učinka) pred (navidezno ali realno) nemogućnostjo konkretne realizacije želja v realnosti, celo pred nemogućnostjo fiksiranja želja v zavesti; njihovo abstraktno eksistenco v fantaziji je mogoče dopustiti brez nevarnosti za kontrole delovanja; odsevajo regresijo želja v abstraktni halucinaciji spričo trdno zagotovljene kontrole suvereno-konformnega načela realnosti. Označujejo obrambo tistih želja, ki niso primerne za to, da bi se konkretno prelele v dane institucionalne forme, obrambo, ki je že opravljena v posameznikovi psihi. Ta oblika izpolnitve želja je »regredirana« organizacija izkušnje: regresivna abstrakcija, ki jo izvršuje fantazija, kaže, da so se želje malone zadovoljile s tem, da se ne morejo konkretno prevesti ali zvezati s konkretno izkušnjo. Abstraktna podoba želja v filmu spominja na želje, vendar prav toliko vodi h konkretni izkušnji in k prevajanju kakor abstraktna podoba kakšne svobodne družbe. Film na monopolno strukturiranem trgu odpravi spoznavni subjekt in pusti želje v infantilnem stanju lagodnega, izoliranega in abstraktnega občutja gibanja njegovih strukturnih posebnosti. Tako se v filmski formi in vsebini ne kažejo le izračuni privlačne vrednosti filma, temveč tudi mehanizmi prilagajanja oblasti. Ti prilagojevalni mehanizmi se pojavljajo kot potrebe. Ti mehanizmi so – na podlagi kontrole načela realnosti, ki je zaveznik družbenega sistema oblasti – prisilen kompromis med željami in družbenim sistemom oblasti, ki ga vsebuje področje fantazije. Zato se Dieter Prokop (gl. Dieter Prokop, »Oekonomie und Phantasie«, v: *Materialien zur Theorie des Films*, Hanser, München 1971, str. 22–23) loteva analize vsebine agresije in destrukcije v internacionalnem filmu s temi kategorijami. Za film, ki je namenjen mednarodnemu trgu, je že konvencija, da ima nujno destruktiven konec; ta destrukcija se kot taka kaže brez dramaturškega konteksta: mnogo krvi, strašno pohabljen telesni itn. Sadistično uničevanje sreče, zavarjanje drugih, ki ju destruktivni film ponuja kot osvobajanje, sta neposredno identična z »instanco, ki intersubično presoja« in v posamezniku zavre realno prevedljive zahteve po ugodju. Gledalec v prikazani destrukciji najde potrditev za svojo prikrito željo, da bi končal z abstrakcijami, prav tako tudi z vsemi mogočimi alternativami, ki bi utegnile vznemiriti njegovo prilagajanje. Destrukcija v filmu ustreza regresivnemu uničevanju njegove lastne zahteve po sreči. Načelo realnosti pri gledalcu zastopa funkcijo, ki jo je pri klasičnem državljanu zastopal nad-jaz. »Spostavitev super-ega, ki pritegne nase nevarne agresivne težnje,« je trdil Freud, »je podobna namješčanju posadke na področju, ki se rado upira. Če gledamo povsem psihološko, pa moramo na drugi strani priznati, da se jaz ne počuti prijetno, ker je tako žrtvovan potrebam družbe, ker se mora pokoriti destruktivnim tendencam agresije, ki bi jo radi porabili zoper druge. To je nekakšna razširitev tiste dileme – pojediti druge ali biti pojedjen – ki vlada v organskem živem svetu, še na psihično področje.« (Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1933, GW 15.) Filmska destrukcija je neposredna razširitev te dileme, ki obvladuje psiho v spopadu med željami in načelom realnosti, v zunanji svet. Sadistična destrukcija, ki je kot taka prikazana od zunaj, je neposredno zunanje zastopanje nakladno potlačenega načela realnosti.

Mojster in Margareta in Kmalu bo konec sveta

ali o tem, kdo kliče hudiča in zakaj je zmerom vmešana ženska, ki ni po naključju podeželska učiteljica



Mojster in Margareta, režija Aleksandar Petrović, 1972



Kmalu bo konec sveta, režija Aleksandar Petrović, 1968

Zdenko Vrdlovec

Za uvod v ta »krožek« ponujam skrajno parcialen poseg, ki bo skušal pripeti film na neko točko v filmski zgodovini in na neki moment filmske fabrikacije – poseg torej, ki ni nič drugega kot bedno zatočišče kritičnega diskurza, če ne celo njegovo »večno lovišče«.

Filmsko-kritično naravo tega parcialnega posega dobro osvetli prav to, kar tvori njegovo parcialnost: to je omejeno zanimanje za tiste odlomke iz filma, ki so domnevno »najbolj filmski«, tj. za odlomke z magijo in triki. To zanimanje je pristno kritično, saj je tako zelo nasledilo filmu, da mu skoraj ne preostane drugega, kot da prevzame pozicijo, ki mu jo nakaže film sam – to je pozicijo »razkrinkavanja« magije in trikov. Vendar tega le ne bom storil, pač pa se bom raje spomnil Méliésa.

Tista »točka« v filmski zgodovini in »moment« filmske fabrikacije sta namreč združena oziroma poosebljena v Méliésu, ki velja za izumitelja filmskega trika, pa tudi – po Sadoulu – za očeta filmske umetnosti. To moramo seveda vzeti s pridržkom: vse tiste odlike, ki predstavljajo inavguracijo filmske umetnosti – spremenljiva razdalja in zorni kot, lestvica planov, gibljiva kamera, montaža – namreč še zmerom pripadajo Griffithu in amerškemu filmu, medtem ko je Méliés s svojimi statičnimi posnetki ostal zvezan gledališču oziroma njegovi iluzionistični varianti. Delež umetnosti, ki mu jo pripisuje Sadoul, je bržkone v tem, da je Méliés nasproti »očetu kinematografa« – Lumièru, ki je lovil koščke realnosti, uveljavil film kot domeno imaginacije in fantazije oziroma »igre«. Z evokacijo teh dveh imen smo seveda pri že dovolj prežvečeni historični paradigmi filma, ki se na samem izvoru cepi na »igranega« in »dokumentarnega«: zato bi le pripomnili, da je bilo rojstvo »igranega« filma povezano z invencijo trika, ki je za svoje manifestacije potreboval fantastične zgodbe. Igrani film pa je seveda tudi tisti, ki je privilegirano področje skovanke »umetniškega« filma. Lep dokaz je prav Petrovičev film *Mojster in Margareta*, kjer je zveza umetnosti in trika oziroma magije dobesedna in predstavljena celo kot enačba, poleg tega pa uporablja film prav tiste trike, ki jih je znal že Méliés (kaj neki je tista nenadna »preobrazba« oblečenih oseb v slečene, če ne méliésovski »vues à transformation«). Če bi parafrazirali Bonitzerovo trditev, ki pravi, da je možnost hitchcockovskega suspenza v tem, da vsak film a priori funkcionira kot Lumièrovski film, bi dejali, da je možnost »umetniškega« filma v tem, da a priori funkcionira kot méliésovski trik.

Montaža sicer ni Méliésov izum, vendar so ji – ob sicer nesporno priznanem pomenu za konstitucijo filmske govorice – pogosto pripisovali tudi lastnosti trika, prevare, manipulacije ipd. Mislimo seveda predvsem na An-

dréja Bazina, utemeljitelja t. i. »ontološkega realizma« filma, ki pa je v tekstu »Prepovedana montaža« zapisal, da je za estetsko polnost dojemanja filma bistveno to, da lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so ponarejeni (*truqués*). Bazin je verjetno imel v mislih veliko bolj temeljen ponaredek ali prevaro, kot jo zmore méliésovski trik, a vendarle prevaro, ki jo je povezal celo z možnostjo estetskega dojemanja filma. In nazadnje lahko najdemo podobno izjavo pri vodilnem francoskem filmskem semioлогу Christianu Metzju, ki se mu zdi, da je ves filmski medij v določenem smislu ogrožen trik.

Metz je to zapisal v poglavju o filmskih trikih (*Eseji o pomenjenju v filmu*), kjer si tudi sposojam nekaj napotkov. Zanj so triki optični učinki, katerih referent je filmska slika sama, če so referenti slike realni predmeti. Zato deli trike po načinu fabrikacije in po tem, kako jih zaznavamo ob branju filma. Po načinu fabrikacije loči profilmske in kinematografske trike: prvi nastanejo pred snemanjem (npr. zamenjava igralca s kaskaderjem), drugi pa med snemanjem ali v laboratoriju (npr. pospešeno ali upočasnjeno gibanje, dvojna ali večkratna ekspozicija, preliv itn.). Po tem, kako jih razpoznavajo branje filma, pa se triki delijo na nezaznavne, nevidne in vidne.

Nezaznavni trik je soroden oziroma podrejen konvenciji t. i. realističnega filma, kjer se realizem »kaže« kot prikrivanje prevare in sleherne sledi iluzionističnega postopka. Nezaznavni trik nastopa povsod tam, kjer diegetski prostor nima nobene zveze s krajem, kjer je bil film dejansko posnet, pri čemer pa je to neujemanje zatajeno in prikrito, kar pomeni, da je realni kraj snemanja predelan v falsifikat diegetskega prostora. Pri tem gre seveda predvsem za filme, posnete v studiu (z umetnimi dekori, ki simulirajo »realistični« prostor diegeze), pa tudi – in v nič manjši meri za filme, ki so svoj diegetski prostor konstruirali na realno drugem kraju. *Mojster in Margareta* je v tem pogledu prav zgleden primer: film so posneli pri nas oziroma v Beogradu in Subotici, njegov diegetski prostor pa je Moskva in celo Jalta. Gre potemtakem za primer nezaznavnega trika, ki ima svoj »realistični« učinek, ne glede na to, ali smo nemara prepoznali kakšen znan objekt, ki »izda«, da film ni bil posnet tam, kamor postavlja svoj diegetski prostor, se pravi, objekt, ki odpre razpoko v »realistični« iluziji. Ta trik pa bi prav lahko postal viden, če ne bi bil razkrit, pač pa uporabljen »kot tak«, kar pomeni, če bi »igral« prav na dejstvo neujemanja realnega kraja snemanja in diegetskega prostora filma ter izzval kratke stik med njima. Torej bi dobili učinek komičnega poigravanja z »realističnimi« kodi ali »kršitve« teh kodov, s tem pa seveda tudi povsem drugačen film.

Kljub temu pa ta nezaznavni trik le ni tako posrečen in ima »moment izdaje«, ki ga vidimo v tem, da tisto, česar v filmu ne zaznamo na realistični ravni, slišimo na simbolni: če nas namreč slike prepričujejo, da smo v Moskvi, pa nam jezik dopoveduje, da smo v Beogradu. Sliki bi pač ustrezala rusčina, ki je – kot je pripomnil Rasko Močnik po projekciji – tudi uradni jezik stalinizma. Ali naj potemtakem srbohrvaščino slišimo kot prevod rusčine? To je seveda povsem mogoče, še zlasti zato, ker lahko srbohrvaščino slišimo tudi kot nacionalni jezik – sicer ne ravno slovenski – o katerem Rasko Močnik trdi, da je najbolj splošna matrica medsebojne prevedljivosti diskurzov v neki družbi, kolikor so ti diskurzi ideološki. O stalinskem diskurzu, ki ga film suponira in domnevno denuncira, pač lahko rečemo, da je ideološki, kot lahko za nacionalni jezik rečemo, da je z njim mogoče prevesti, če ne celo »udomačiti« tudi »tuje« ideološke diskurze.

Čeprav torej lahko sprejmemo možnost prevoda, pa ima film z jezikom še zmerom resne težave, ki izhajajo še iz vprašanja, kako naj govore osebe v prostoru, ki je po diegetski logiki sovjetski. Kajpada bi morale govoriti rusko, vendar ne morejo, ker film pač ni ruski. Filma ni režiral sovjetski cineast, v njem ne nastopajo sovjetski igralci, predvsem pa ni noben sovjetski producent vložil vanj niti kopejke. Film je financiran z dinarji in deloma z lirami, zato sta tudi dve jezikovni verziji – srbohrvaška in italijanska. Ker pa je bilo dinarjev vendarle več, bi tvegali izzivalno trditev, da je imel jezik dežele producenta tudi večjo legalnost.

Tako v filmu slišimo le srbohrvaščino, dejali bi, da celo kot odmev nekdanje hollywoodske formule angleščine kot »esperanta«, ki ga govorijo v vseh deželah, kamor je postavljeno dogajanje v kakšnem ameriškem filmu; vendar je raba angleščine tudi diegetsko upravičena s kakšno ameriško osebo (ali v vojnem filmu kar s celim regimentom oseb), medtem ko je jezik dežele, kjer poteka filmsko dogajanje, navzoč kot nekakšno »veristično« dopolnilo, bodisi v obliki kratkih stavkov, ki jih izrečejo domorodci, bodisi v obliki tujih naglasov v izgovorjavi angleščine. V Petrovičevem filmu pa tega ni: tu ni nobene ruske besede (razen na plakatih) in nobenega ruskega naglasa srbohrvaške besede, skratka, nikakršnega govornega dejanja, ki bi dogajanje »avtentificiral« kot dogajanje v ruskem diegetskem prostoru. Slišimo samo čisto in nepopačeno srbohrvaščino, ki jo govorijo ruske osebe.

Ta problem se zdi morda privlečen za lase, vendar bi pripomnil, da v filmu, kar zadeva jezik, le ni povsem tako kot v gledališču, kjer takšen »čist« prevod prav nič ne moti. Toda v gledališču so igralci realno navzoči, tako kot gledalci, ki so z njimi v skupnem

prostoru (eni so pač v dvorani, drugi pa na odru, kjer včasih ni treba drugega kot samovar, pa imovar, pa magično ruskega ambienta) – so v skupnem prostoru in skupaj pripadajo istemu jezikovnemu občestvu, ki ga je – npr. v slovenskih razmerah – prav gledališče pomagalo konstituirati v nacionalno občestvo. V filmu pa so igralci in vse, kar je skupaj z njimi predstavljeno, realno odsotni in navzoči le kot videzi. In prav zato, ker je v filmu vse enako realno odsotno, ker je vse »ne-realno«, je mogoče tako močan vtis realnosti, saj gledalci vse te dozdevke realno zaznavajo. V filmu nas od igralcev in tega, kar igrajo, ne loči le zavesa, marveč zaslon, ki je v nasprotju z gledališko sceno, povsem nevtralen do jezika občestva, ki tvori filmsko občinstvo. Zato pa je toliko pomembnejši jezik, ki ga govorijo njegove sence. Te sence so sestavni del prostora, ki je – pa čeprav gre le za krajino – nemara bolj kot z robovi slike določen z »mejami« jezika. To trditev bi lahko celo »univerzalizirali« in dejali, da velja kar za ves univerzum, vesolje, kar bi nam lahko potrdili nekateri znanstveno-fantastični filmi, ki jih ob »srečanjih tretje vrste« tarejo težave s tem, kakšen glas ali zvok naj imajo zunajzemeljska bitja.

V Petrovičevem filmu gre navsezadnje za podoben problem, ki se zastavlja z vprašanjem, kako naj govori Satan. V romanu je, denimo, celo poudarjeno, da je bilo pri Wolandu najbolj moteče to, da je lahko odlično ali slabo (s tujim naglasom) govoril rusko. V filmu sicer igra Wolanda tudi igralec (Alain Cuny), ki pa nima nobenih težav z jezikom, ker pač glas ni njegov (igralec je dubliran): zato tudi ne more proizvesti učinkov tujosti ali grozljivosti (*unheimlich*), ki jih doseže Wolandov obisk v deželi domorodcev, preden začne delovati s svojimi magičnimi silami.

Če bi se torej zdaj vrnil k magiji in trikom, bi dejali, da so v *Mojstru in Margareti* vsi triki – z Metzovim izrazom – diegetizirani, kar pomeni, pokriti z logiko in retoriko »realistične« pripovedi (Woland ima povsem prav, ko v prizoru z »magičnim gledališčem« trdi, da tu ne gre za noben trik). In na tem se tudi temeljno razlikujejo od méliësovske invencije, kjer je trik tako rekoč edini predmet filmske predstave. Méliës je afirmiral film kot mesto lažnega, dozdevnega, »iluzionističnega«: kraj in čas dogajanja sta prikazana kot falsifikacija realnega kraja in časa, fikcija je dana kot taka in njena igra razvita do absurda neke reprezentacije, ki se daje kot trik. Spomnimo se še, da je méliësova priljubljena figura Mefisto, ki ga lahko vidimo tudi kot dokaz, da se triki vendarle ne morejo pojavljati »kar tako«: potrebujejo neko imaginarno opravičilo ali utemeljitev z imaginarnim, ki jo pri Méliësu predstavlja prav figura maga. In kako se pojavi Mefisto? Zmerom tako, da najprej podpira pripetljaje začetne

realne pripovedi, vse dokler ga neka krivica ali nasprotje med osebami ne privede do tega, da uporabi svoje magične moči (kar je za Méliësa priložnost, da manifestira svoje trike). Dogajanje se tedaj sprevrže iz začetne realnosti (seveda pripovedne) v »čisto« fikcijo (v sanje ali halucinacije), tako da se vsa scenska mašina predstavi kot stroj »v službi« imaginarnega in fantazijskega, ali pa tako, da ves film deluje kot metafora vsemoči magovega jaza.

Tako Mefisto kot Woland sta potemtaka »agenta« magije, toda medtem ko je pri Méliësu ta figura obenem opravičilo in povod za trike ter fantazijsko igranje, je pri Petroviču dobrodošla le v realističnem kodu, kjer je magična, kolikor je obenem realna. Woland vdre v sceno realnega stalinizma, da bi »pričaral« vse tisto, kar je iz nje izrinjeno in izgnano – to sta bog in hudič, buržoazni luksuz ipd., skratka, vse tisto, kar »skriva« obvladuje želeče množice.

V filmu vzame Woland v zaščito umetnika, ki ga je doletelo izobčenje in prekletstvo, ker je po Satanovem navdihu napisal zgodbo o Kristusu in Ponciju Pilatu (kdo bi ga sicer lahko navdihnil, da napiše nekaj tako bogokletnega). Na drugi strani pa Satan sam najbolje ve, kaj je izobčenje in prekletstvo, tako da bi v njegovi zaščitniški vlogi skoraj videli gesto sočutja, razen če ta njegova vloga le ni bolj strateška; pokazati hudiča tej deželi in njeni oblasti, kjer ne verjamejo v boga in preganjajo umetnike. In hudič, ki se pripravlja na spektakel, si kajpada izbere primerno sceno: magično gledališče.

Njegov spektakel kaj kmalu prekine klic, naj vendar že »razkrinka« te svoje trike, kajti socialistični mag lahko ravna le tako, da nad slepila, ki mu uhajajo izpod prstov, obenem dviguje pedagoški kazalec. Socialistični mag bi bil celo – po definiciji gledališkega direktorja, ki je v tem trenutku seveda videti dovolj bebav – nekakšna »živa« metafora dialektičnega materializma, ki zna vse razložiti in vse razkrinkati, kar pomeni, vsa »buržoazna slepila« zvesti na »že znane« deviacije ali v vseh odklonih odkriti znana »buržoazna slepila«, ki potemtaka edini odloča o pravem in lažnem.

Enkrat smo že dali prav Wolandovem zatrdilu, da v njegovem spektaklu ne gre za nikakršne trike. Zdaj moramo to še dvakrat ponoviti: tukaj ne gre za trike, ker je občinstvo pokazalo, da je to, kar je plod Satanove prevare, prav tisto, kar si zares želi; in drugič ne gre za trik zato, ker je tu Woland izvedel temeljno gesto stalinske strategije: tistim, ki so ubogega dramatika pripravili do tega, da je postal oporečnik in izgubil glavo, je predstavil isto alternativo – ali verjameš to, kar pravim, ali pa zgubiš glavo. Stalinisti funkcionar, ki je brbljal o dialektičnem materializ-

mu, je izgubil glavo v trenutku, ko je skušal dokazati, da je vse to, kar izvaja Woland, laž. Ves hudičev posel je torej v tem, da stalinista samega vrže v stalinski pekel, ki mu da vedeti, da ima »magija« zmerom prav. Obenem pa temu vragu za to, da bi prišel do svoje predstave, ni treba storiti drugega, kot da ponaredi kakšen dokument ali simulira glas kakšnega oblastnika: prevara tukaj, pravara tam, in že je resnica birokratske oblasti na delu.

Rastko Močnik

Prva polovica filma mi je bila bolj všeč kot druga – po prvi polovici sem tudi menil, da je knjiga dobro prenešana v film (pri tem je treba upoštevati, da mi knjiga ni všeč). Prva polovica mi je bila bolj všeč kot knjiga, drugi del pa skoraj toliko kot knjiga – torej mi ni ugajal. Na to formalno vprašanje, zakaj film razpade na dva kosa, na vprašanje, ki je čisto intuitivistično, je možen splošen in abstrakten odgovor: prva polovica filma ustrezno prenaša literarno predlogo v svoj medij prav zato, ker njeno kompozicijsko načelo ne ustreza kompozicijskemu načelu, kakršno je uveljavljeno v knjigi. Dramaturško-kompozicijsko načelo knjige bi lahko imenovali filmsko, saj uporablja revolucionarno govorico montaže (ki je nerealistična: mačka, ki pije čaj; dvojna zgodba; montiranje detajlov), na drugi strani pa je film v prvem delu izrazito literarno obdelan (le z enim majhnim in ekscentričnim montažnim posegom).

To je formalističen odgovor, ki ga mislim pozneje tematizirati, in sicer s tezo, da je forma enaka ideologiji – ideologija je v formi.

Kaj je ideologija tega filma in ideologija knjige? Lahko jo čisto bedasto povzamemo z opozicijo med človekom in institucijo: intelektualci (politika, umetnost) oblast. To je izrazito ideološka poanta tega filma, naivna v božjo mater. V tem okviru film odgovarja skoz Kristusova usta s stavkom: »Vsaka oblast temelji na nasilju.« Okoli te izjave se zavozla dramaturški zaplet v teatru in v filmu in okoli tovrstne implicitne izjave, ki jo pripisuje oblast filmu, se je zavozlala očitno tudi dramaturgija same »zunanje« usode tega filma. Ta teza, da vsaka oblast temelji na nasilju, je skrito ideološka. Rad bi pokazal, da jo film sicer izrecno postavlja, a jo hkrati subvertira in pokaže, kako oblast temelji na nečem drugem.

To, da nasilje ne rabi oblasti, je izrecno prikazano v prizoru, ko miličniki vlačijo nagce v avtomobile. Represivni državni aparat rabi za varovanje obče nravstvenosti, ki je tako v interesu klasičnih razredov kot tlačanih množic, skratka, proletarci niso nič bolj za nagce kot stalinisti, birokrati. Medtem pa to tezo (da oblast temelji na nasilju, denimo, med nagci) zagovarja Kristus. To je pač abstraktna huma-

nistična teza, ki jo zagovarja verjetno tudi junak (Mojster). V filmu pa je eksplisitno predstavljena kot Kristusova teza; a to še ni odločilno, saj je abstraktni humanizem tako in tako krščanski izum. Bolj zanimivo je nekaj drugega: da je oblast (v tem filmu, in film to tudi očitno insinuira) marksistična oblast. Tudi nekomu, ki ne bi vedel, da je to pač roman, ki je nastal takrat, in ki ne bi vedel za geografske in politične koordinate te zadeve, tudi temu bi film to prikazal s plakati tretje internacionale, kjer je v raznih jezikih napisana parola o združenih proletarijih (ruščini, nemščini, francoščini) – neposredna evidenca tega je, da je oblast v tem filmu marksistična, kar pomeni, da je teza »vsaka oblast temelji na nasilju« teza te oblasti same. Tu je »hakelc« zadeve.

Namreč: Kristus s to izjavo prekrši zapoved, hkrati pa Pilat to prav dobro ve in to tudi očitno pokaže, da ga tisto zasliševanje zelo dolgočasi. Mojster tega v teatru ne sme uprizoriti, medtem ko to isto piše v vsakem priročniku za mlade aktiviste. In zakaj je potem ta film doživel to usodo, zaradi katere so se Ljubljancani tako razgovorili? Zato, ker trdi nekaj, kar ima take posledice, da pride Kristus na križ, da pride Mojster v blaznico in film v bunker. Tu vidim humorni učinek oblasti, da namreč oblast lahko reče: vsaka oblast temelji na nasilju, in to nasilje natančno s tem znakom legitimira (»in hoc signo vincas«), medtem ko ti, če nisi na oblastni poziciji tega ne smeš reči. Uprizoritev tega štosja je v drugi zaplembi Tribune. Jaz lahko rečem kot starš »jebenti boga«, lahko izrečem to grdo besedo, medtem ko če to reče otrok, bo nastradal, čeprav je trditev naravstveno pravilna.

Oblastna pozicija temelji na svoji lastni izjemni poziciji. Kar pomeni, da oblast temelji na tautologiji; kar pomeni, da je njena finta v tem, da jo drugi priznavajo ...

V filmu je izrecno prikazano, da se priznanje spleča: tu so plačani socialistični umetniki, kritiki itn., tu so samo zato, da priznavajo oblast in njeno pozicijo, iz katere lahko oblast izvršuje, ne represijo, ampak predvsem to tautološko blebetanje.

Če pa oblast temelji na tautologiji oziroma na tem obsobenem triku, ki je označevalen, simbolen trik, potem ni res, da vsaka oblast temelji na nasilju. Če pa ta trditev ni resnična, se je treba vprašati, zakaj vseeno ogroža oblast. Ali – če problem postavimo kot tezo; tudi teoretsko neresnične trditve so lahko socialno subverzivne. Oblast ogrožajo trditve, ki niso nujno tudi teoretično resnične – pravilne.

To je teza, ki jo jaz berem v filmu, in če hoče film to tezo prikazati, mora prikazati imbecilnost trditve »oblast temelji na nasilju«. Če pa hoče to imbecilnost

prikazati, mora Kristusa ne samo narečiti za hipija in cvetličnega človeka, ampak rabi predvsem distanco med vsemi tremi diskurzi, ki so v filmu navzoči: drama, dogajanje, film kot prikaz dogajanja. Zato mora imeti kompozicijski kontrast. Prvi kontrast je ta, da je film narejen po principu, ki ni filmski, temveč literaren.

Navezujem še nekoliko na magijo. Rečeno je bilo, da je Petrovičev trik prikrit v realističen ovoj (v tem je toliko drugačen od Méliésa). Naslednja teza izhaja iz tega, kar je videla ljubljanska publika. Ta publika je (vsaj če sodimo po razpravi v Cankarjevem domu) videla od vsega filma le eno zeleno črto. To je bila v vsej razpravi edina direktna aluzija na dogajanje na platnu; sicer je publika le politizirala. Ljubljanska publika je videla napako v kopiji. In ker se ti naši razgovori ukvarjajo tudi z vprašanji filmske kritike nasploh, bi rekel, da je ljubljanska publika dokazala visoko zrelost – ravnala je natančno tako, kot mora ravnati dober kritik. Dober kritik išče tehnične napake. Problem, ki ga je treba osvetliti, pa je ta: zakaj ta isti kritični diskurz, ki v filmu išče tehnične napake, iz filma hkrati dela disidentski diskurz. Namreč, v Petroviča so vseskozi rinili s tem, da naj reče kaj proti oblasti, naj jamra, naj pizdi, on pa je rekel, dajte ga srati, saj je vse skupaj iracionalno, omenjal je Dostojevskega itn. Še dokaj elegantno se je izvijal iz tega, v kar so ga porivali. Zakaj? Ker njegov film ni disidentski diskurz, ampak je več in manj hkrati – in sicer predvsem zato, ker prikazuje disidentski diskurz – prikazuje ga na neki določen način, za katerega je sodrug Dolar iznašel odličen izraz, sicer Freudovski izraz – rekel je namreč da ta film prikazuje disidentovo Wunsch Erfüllung – imaginarno izpolnitev disidentove želje. Skratka, disident si želi, da bi prišel na svet neki hudič in zajebal oblast. Vendar če film to prikazuje, je bilo naivno misliti, da se s to Wunsch Erfüllung tudi solidarizira. Ko si je ljubljanska publika dala s filmom podpreti svojo disidentsko željo, je s tem filmu zablokirala v tisto, kar je njegova striktno in absolutno ideološka meja. Ker je preprosto ideološka poanta tega filma v tem, da disidentova želja ni izpolnljiva, če ji ne priskoči na pomoč črna magija. Pri tem bi navezal na plodni donesek kolega Vrdlovca, da je koncepcija magije, kot deluje v romanu in v filmu, idealistična. Zato je realistično motivirana in postavljena v quasi realnost (čeprav je to kontradiktorno). Petrovič namreč magije ne razume kot to, kar je – ne razume je kot manipulacijo z označevalcem, ki ima empirično predvidljive, praktične učinke. Zato mora magijo prikazovati čarovniško infatljivo. Zadostuje, da se vprašamo, zakaj subverzivci ne morejo zmagati brez hudičeve pomoči: zato, ker oblast magijo zmeraj že uporablja. Oblast je tista, ki te magično nategne, še preden ti pošlje policijo za vrat. Oblast magijo uporablja v etnološkem in an-

tropološkem pomenu kot manipulacijo z označevalcem, ki ima praktične učinke. Pogoj za delovanje magije je v tem primeru verovanje v uspešnost magije. In kdor magijo umeva idealistično-čarovniško, vraževerno, ta dokazuje, da v magijo verjame. In ker disidenti kličejo hudiča na pomoč, težko verjamejo v magijo – in prav zato ne morejo oblasti do živga. V tem vidim subverzivnost zahteve, naj dialektični materializem pojasni čarovnikov trik. Dialektični materializem ali ne more pojasniti delovanja magije ali ga lahko pojasni le kot vitez, kot trik – torej magije ne pojasni.

Mislím, da je bila razprava v domu Ivana Cankarja striktno državotvorna, kolikor je gradila na idealistično-infantilnem razumevanju magije. V tej državotvornosti je bila to prava kritična razprava, ki se vključuje v pravi kritični diskurz glede na to, kar mora vsak pravi kritični diskurz delati: namreč higienično operacijo, ki opozori na moteče elemente, to je, na tehnične motnje.

Darko Štrajn

Strinjal bi se s tem, da je ljubljanska publika pravilno reagirala, najprej zato, ker je bil rezultat razprave v tem, da ni dala odgovora na vprašanje, zakaj je ta film nevaren. Edini odgovor na to vprašanje je bil, da je nevaren zato, ker bi se utegnil kdo vprašati, kaj je v njem nevarnega. Tista instanca taktično nevarnega v tem filmu je preveč neulovljiva, da bi jo lahko striktno dooločali.

Glede razmerja med tem, kar govori Kristus, in nastopom hudiča, pa bi dejal, da je izjava »vsaka oblast temelji na nasilju« subverzivna. Subverzivnost te izjave temelji na tem, da ima status resnice. Hudič prihaja kot oče laži. Desident si želi, da bi prišel hudič, ko pa hudič pride, ne naredi nič drugega, kot da uprizori celo logiko oblasti. Uprizori tudi trik: laž prikazuje kot resnico, kar mu pripada že po biblijski definiciji. Laži ne more plasirati drugače, ne more izvesti efekta laži, če laž ne deluje kot resnica. To se mu posreči kot trik, za katerega mu rečejo, da ni trik. Nasprotno pa se Kristusova izjava daje kot resnica in je priznana kot resnica, a prav s tem tudi odpravljena. Če je resnica konstituirana na operaciji, ki jo skriva intencja lansirati skozi resnico laž, je ta resnica inteligentna resnica – je resnica oblasti.

Rastko Močnik

Veliko bolj bi bil vesel, če bi bilo hudiču ime Voltaire ali Robespierre. Kate-
ra je tista laž, ki jo Hudič prikazuje kot resnico? Hudič prikazuje kot resnično laž, da oblast temelji na nasilju. Hudič je tisti, ki prikazuje Kristusovo trditev kot resnično, odstriže glave in počeni podobne stvari. S tem pa, da Kristusovo trditev prikazuje za resnično, postavlja Kristusa na laž in opravlja tisto funkcijo, ki hudiču gre; namreč borbo proti Bogu. To, kar dela hudič, je



Kmalu bo konec sveta, režija Aleksandar Petrović, 1968

razsvetljenska kritika oblasti, in to on tudi uprizori. Zato je umetnik in ne samo disident. On razgali občestvo. Tega pa ne more narediti brez trika. Tu se ponovno dogaja samonanašanje ideologije: razgaljanje oblasti; demistifikacija ideologije oblasti je vedno razgaljenje publike. Vendar kot ideološka gesta, da demistifikacija temelji na nekih označevalnih mehanizmihi. Ti so pa triki. Ti triki so ravno taki kot triki oblasti in nimajo z nasiljem nikakršne neposredne zveze. To so triki, kjer te ujamejo brez bajoneta in puške. V skrajni instanci hudič predstavlja paradoks lažnivca kot paradoks oblasti. Oblast je tista, ki lahko edina sama sebi v zobe skoči, ostale pa lahko po gobcu mahne.

Ta film prepoved nujno potrebuje, ker če film ne bi bil zmanipuliran, potem ne bi bila dokazana resničnost njegove teze. In film je šele s tem, ko je postal »prezrt«, postal avtorefikabilen. Zato je Petrović lahko izjavil – ne brez samozadovoljstva: »Zbivanja u filmu prebacuje se u sam život.«

Zdenko Vrdlovec:

Kolega Furlan* nas je spomnil še na drugi Petrovićev film, *Kmalu bo konec sveta*. Omenil je momente brechtovskih učinkov, ki bi jih nemara res lahko videli v postopkih, ki spominjajo na premestitve. Tako je, denimo, premestitev t. i. revolucionarnega zanosu s »pravega« na »nepravo« mesto. Mislim namreč na prizor, kjer Aleksičeva uporniška skupina daje vtis spontanega revolucionarnega dejanja, obenem pa zasedanje te skupine poteka skoraj tako dolgočasno in organizirano kot kakšna samoupravna seja, kjer udeleženci prav tako ne vedo, za kaj gre. Nasprotno pa vidim pravo revolucionarno zagnanost (skoraj na ravni sovjetskega »domovinskega« filma) tam, kjer je dejansko vse organizirano, saj gre za volitve.

Rastko Močnik:

Navezal bi na Furlanovo izvajanje. Interpretacija izhaja iz formalnih značil-

nosti filmske govornice. Prizori, ki jih je Furlan naštel, so izrazito tendenčni: tam, kjer režiser poseže s prstom oziroma škarjami v film in nekaj montira, pač ponareja. K temu bi dodal še zadnji prizor, ki se mi zdi izrazito »kiks-njen«: pogled med učiteljico in popom. To so izrazito tendenčni in torej ideološki momenti, ki pa so najbolj realistični v vsem filmu. Realistični so zato, ker pokažejo resnico družbene formacije, v kateri se film dogaja. In ta formacija je azijski produkcijski način. Film je namreč bazično etnološki film, prikazuje neko panonsko vas, ki živi zadnjih tisoč let na ta način. In zelo striktno dokazuje, da imajo Cigani prav. Ko se nekaj zgodi, oni odpojejo svoj komentar na epski način. Potem pa pride država z zastavami ali z učiteljico ali volitvami kot »klobuk« nad to skupnostjo, ki pa živi še kar naprej po svoje. Prednost teh lepih tendenčnih prizorov je v tem, da definirajo razredno fronto. Aleksič je vaška aristokracija. Jasno je, da nihče drug ne more voditi revolucije kot lokalna aristokracija, ki lahko zlobna ljudstvo na kup. Ločnica poteka med državo in to skupnostjo, ki ima svojo lastno arhaično strukturo; glavna razredna ločnica poteka med državo kot birokratsko institucijo, kot veleinstitucijo, in temi malimi arhaičnimi strukturami. Petrović je dobro prikazal, da je ta revolucija že od začetka – kot vsaka revolucija – zgrešena. Med transparenti, pod katerimi se ti revolucionarji združujejo, je tudi tale: »Dole lokalni nagnetivači radničke klase.« Najprej s tem pokaže izredno lucidno definiran moment vseh prihodnjih revolucij v socializmu, hkrati pa pokaže, da ne more in da ne ve in da ne zna in da nikoli ne bo šel nad tistega, nad katerega bi moral iti. Situacija je: lokalna, patriarhalna, arhaična skupnost proti državi, ki je vsiljena od zgoraj – od zunaj, on pa se bori proti lokalnim eksploatorjem: v bistvu proti ljudem tipa Aleksič, ki pobirajo ekstra profit v

gostilni. Revolucija ne ve, kaj dela, Petrović iz tega sklepa, da je revolucionarizem množic propadal, kar pa ni nujno. Doslej so te revolucije v socializmu propadle, kar pa ne pomeni, da bodo vse propadle.

Aleš Debeljak

Zanima me, ali se da potegniti neko semantično asociativno os med temi tremi voditelji, ki so eksponirani na teh transparentih. Che Guevara je nekoliko čudno prilepljen zraven, a mislim, da ravno on nekoliko zaobrne to razmerje, ki ga imamo ponavadi do Lenina in Tita, kolikor namreč pokaže na ideološki horizont, v katerega se vpisujejo vse tiste ideološke družbene formacije, katerih eminentni predstavniki so ti trije možakarji. Zdi se mi, da je za socializem bolj neznosno vzporedno prikazovanje teh treh voditeljev kot pa dejstvo, da se neka učiteljica neusmiljeno goni.

Braco Rotar

Ta ženska je eksponent ali, če je tako bolje, agent države. To je pravzaprav samoumevno, saj je učiteljica, šolski aparat pa je državen aparat, in sicer glavni ideološki aparat države. Ni pa le to, je hkrati zastopnica intelektualcev in prostitutka. Ta ženska je potemtakem sinkretična figura, kakršno je videti skoz očala domorodcev – taka je sugestija filma – in hkrati še skoz očala zaresnih kulturnikov ali pravih intelektualcev, kakršen je Petrović: nekakšna bifokalna iluzija. Na eni strani – z domorodskega vidika – je ženska oblast (v patriarhalni kulturi *contradictio in adiecto*, t. j. kršitev naravnega reda stvari), intelektualka (korolarij oblasti, saj ni oblasti, ki ne bi imela vednosti), cipa (nujen učinek kršitve naravnega reda) in tujka (edini interpretacijski *ratio* njene škandalozne eksistence); na drugi strani – z vidika resničnega kulturnika – je podoba kulturne in moralne bede oblasti, psevdointelektualka, cipa in groteskna figura, kakor so tudi druge

osebe v filmu naturalistične in hkrati – ali prav zato – groteskne. Njene erotične zveze v vasi so dosledno rasiistične – vsi ljubimci so poudarjeno svetlopolti. Hkrati pa so indikativne še po socialni plati: zveza s svinjskim pastirjem je edina socialno promiskuitetna, je pravzaprav tisti vzvod, ki učiteljici omogoči, da se vrne v socialno endogamijo, med »svoje« – k tehnični inteligenci, ki pade z neba, k policiji in k popu. Dve ksenofobiji, domorodska in oblastna, si stojita nasproti, povezuje ju le komunikacija, ne pa promiskuiteta, pa še ta komunikacija je vselej zgrešena, še zlasti takrat, ko postane pretesna. Nemara pa je prav kolizija teh ksenofobij sproducirala hudiča, tokrat kot žensko.

Vrnili bi se še k brechtovskim vplivom. Mislim, da je tukaj mogoče govoriti zgolj o iluziji razredne oblike. O tej obliki namreč ni mogoče govoriti, ker gre – kakor pravi Močnik – za etnološki film. A tudi narava te etnologije ni čisto nedolžna: jaz bi rekel, da gre za bukolično etnologijo, ki gledalcu ponuja domneven pogled skoz domorodčevska očala, ponuja mu iluzijo, da z očmi domorodca opazuje obnašanje konkvistadorjev. Drastična razlika v barvi las in polti prav bode v oči. Vendar je bukolična od nekdanj čisti *artificium*: to je način, kako kulturnik vidi, kakor domorodec vidi prihod države v svoje vesolje. Ambivalentnost je zelo daljnosežna.

Rastko Močnik

Menim, da je ta učiteljica pravi lik komunista in intelektualca. Zato, ker se intelektualce prostituirajo navzgor – glede na tehnično inteligenco in glede na družboslovno inteligenco, ki jo predstavlja tukaj pop, medtem ko z ljudstvom občuje iz potrebe, nemara celo iz ljubezni. Učiteljica je tudi umetnica, slika naiv(n)o. Ko izženejo samoniklo ljudsko tvornost, pridobe navice, quasi sranje oziroma državno umetnost.

Braco Rotar

Oba filma imata za podlago ideološki fundus, ki omogoča kontrastiranje. Ta ideološki fundus je zgodovinska kategorija, denimo, civilizacijska kategorija, njegovo produkcijo pa lahko zasledimo daleč nazaj v čase cerkvene shizme. Zato se mi zdita oba filma podobna: tematika avtentičnosti, naravnega, socialnih naravnih moči se mi zdi pravzaprav enaka. Najbrž pa je to docela neavtentično dožemanje. To pa še ne pomeni, da ni relevantno. Najbrž je prav avtentično dožemanje tisto, ki ni relevantno, ker pač po svoji naravi ne more biti analitično. Skratka, v naše interpretacije je vključena dvojna distanca: historično-civilizacijska distanca (problematika v filmih ni naša problematika, prikazana ni naša situacija) in distanca, ki konstituira postkartezijanskega, »zahodnjaškega« subjekta in ki zahteva ta interpretacijski delirij, s katerim se zdajle naslajamo in ki ne bi bil mogoč z nobenega drugega zgodovinskega stališča. Da interpretacija ni mogoča,

če si »in«, je navsezadnje empirično pokazal sam Petrovič na pogovoru po projekciji.

Ena izmed anomalij, ki je vredna pozornosti, je, denimo, tale: v filmu *Kmalu bo konec sveta* najprej nasledimo svoji lastni spontani interpretaciji (tj. ideologiji), svinje dojemamo kot zlo, kot biblijski simbol hudiča oziroma kot zle duhove, ki so začarani v svinje, hudič pa se prikaže dugje, v podobi racionalistične intelligence oziroma razsvetljevalske, »prosvetne« intervencije države. V *Mojstru in Margareti* je pravzaprav precej podoben trik: hudiča pričakujemo na strani oblasti, prikaže pa se na strani spontanističnih umetnikov. Pa vendar se hudič vselej izkaže za »resnico« oblasti: v *Propasti sveta* pop sam priključuje to razodetje; v *Mojstru in Margareti* pa se proti državi-oblasti, ki je v prikazani formi enako kakor sam marksizem dediščina racionalistične, to se pravi, tuje, zahodnjaške tradicije, bojujejo umetniki s čustvi in iz srca. Ta boj se lahko institucionalizira le prek hudiča, ta pa razkriva iracionalno podlago racionalizma (marksizem so zgolj predhodki agensov oblasti) in hkrati dejansko do konca izpelje oblast se pravi, vrne ji njeno bistvo: povsod pričujočnost, vsevednost in ekscesivno moč. To pa so atributi forme oblasti na začetku buržoazne ere.

Marcel Stefančič

Filma nisem videl in bom navezal na Rotarjevo izvajanje. Braco je definiral Satana v tem filmu tako, kot da gre za neko absolutno vednost, ki vse že vnaprej ve in določa diskurzivno polje: sem noter padeš, karkoli narediš, si že noter, če ne, pa si izvržen. Opozoril bi na film, mislim, da je imel naslov *Človek, ki ga je treba ubiti*, kjer prav tako pride hudič na Zemljo. Kakršnokoli je že njegovo poslanstvo, je – čisto strukturalno – njegova pozicija v tem svetu prav ta, da udejanja neko absolutno vednost (ima, npr., sestavljeno vso prihodnost). On udejanja vse dogodke, ki se bodo zgodili; on ve za vse. Ko pa nenadoma prestopi, ko zamenja barve, ko ne komunicira več navzgor, ampak navzdol, ko se zadržuje v neko bitje, takrat mu je ta vednost vzeta. Menim, da je prav to tisto, o čemer že ves večer govorimo, namreč diskurzivno polje, v katerega moraš samo pasti, sicer si izvržen ali postaneš deviacija.

Zdaj bi skušal navezati še na vprašanje filmske kritike. Veseli me, da lahko v Ekranu kdaj zasledimo poskus, da bi se kritični diskurz odlepil od svojega predmeta, filma. V tem vidim psihoanalitsko zastavitev ali vsaj analogno razmerje. Menim namreč, da je psihoanalitik, ki ni praktik, prav kot teoretik idealen praktik, ko psihoanalitik nastopi kot teoretik, napiše knjigo, si v njej vso prakso enostavno izmisli. V tem smislu je psihoanalitik kot teoretik idealni praktik. Če od tod potegnem analogijo s kritikom vidim problem v tem, da ta vendarle ne more biti idealen praktik, ker si filmskih dejstev

ne more sam izmišljati. Kljub temu pa jih lahko skozi svoj kritični diskurz proizvede, denimo v tem smislu, kot pravi Miller, da za Enega ni pomembno, da realno obstaja, temveč je možno, da ga konstruiramo. Tako menim, da mora tudi filmski kritik filmska dejstva na neki način konstruirati in jih sestaviti v zgodbo, če sploh hoče imeti neko oporo, neko zunanje polje, v odnosu do katerega svoj kritični diskurz sploh lahko vzdržuje.

Rastko Močnik

To, kar zdaj govorite, je teorija moje prakse. Jaz gledam film tako, da ga ne gledam (včasih naredim tudi prekršek). To izmišljanje ima velike prednosti. Psihoanalitik je nekdo, ki posluša druge pripovedovati, kako fukajo, on pa, ko to posluša, ne fuka. In Freud je bil zelo razočaran nad življenjem. Mi bi bili lahko radikalni in bi pisali o filmih, ne da bi jih gledali. Moje teoretično opravičilo za to je: če gledaš film, gledaš film kot bebec, če poslušas ali bereš poročilo o filmu, imaš film in beba skupaj, pa si lahko svoje misliš.

Darko Štrajn

Meni je ta analogija med psihoanalitikom in kritikom v toliko všeč, ker razrešuje tudi vprašanja učinka filmske kritike. Kot je bilo to polje koncipirano prej, je cineast prišel k filmskemu kritiku z vprašanjem: povej mi, kako delati. Filmska kritika se je iz tega zmazala tako, da je film že vnaprej hvalila (včasih je že zadostovalo, da je film slovenski). Ekranova kritična praksa nemara res kaže na preobrat, ki odpira kritiko simptomalnemu branju.

Rastko Močnik

To se pravi, da je teorija filmske kritike teorija abstinence; vprašanje, ki ga je treba postaviti, je, ali je treba abstiniirati samo od slovenske filmske produkcije.

Braco Rotar

Vidim majhno razpoko v tej analogiji: analitik se lahko vedno dela, da je teoretik, medtem ko je kritika ideološka instanca, je socialno-ideološka institucija, ki ima vse historične razsežnosti. Vprašanje je, ali govorimo ves čas o isti stvari, čeprav ne z istim imenom.

Rastko Močnik

Ta analogija je jasno analogija, ni pa rečeno, da je Ekranova kritična praksa socialna praksa, ker je vprašanje, če jo kdo bere. Ekran mora prodajati, to zahteva institucija, oziroma mora imeti naročnike (niti ni potrebno, da naročnik plačuje naročnino).

Braco Rotar

Zanima me, zakaj naj bi vztrajali pri tem, da je to, kar Ekran objavlja, vse to, kar lahko preberemo v njem, prav kritika; ali ne pomeni to, da sprejmemo to ime, že hkrati inhibicijo tega pisanja, omejitev dosega in določitev narave tega pisanja?

* tekst Silvana Furlana *Kmalu bo konec sveta* je bil objavljen v Ekranu št. 1/2, 1983. V isti številki (Preziti v Cankarjevem domu) ocenjuje film *Mojster in Margareta* Bogdan Lešnik

Carstvo čutil

ali o čutnem sijanju ideje



Rastko Močnik

Ker gre za pristno umetnino, lahko začnem kar pri naslovu. V filmu bi namreč zamenjali iskali kaj, česar ni že v naslovu – umetnik je z naslovom povedal, kar je hotel povedati, v nadaljevanju je to le še ponazoril: tako rekoč na način *sinnliche Schein*; izraz je tu na pravem mestu. (Da naslov, s katerim se srečujemo pri nas, ni izvirni naslov, nas ne sme motiti: ne le, da mora biti v umetnini vsaj minimalna opora za sleherni idiotizem, ki lahko pade distributerju na pamet; ne le, da take domisljice lahko aktualizirajo v umetnini plasti, ki bi sicer ostale zgolj potencialne; pač pa je to le dokaz več, da je film kolektivna industrijska zadeva – da je stvar pogona in ne kreativnega subjekta, da je torej »umetnik« v filmu eksplicitno to, kar je v tradicionalni umetnosti le implicitno – namreč neki predpostavljani subjekt, proizvod transferencialnega razmerja; to je demistifikacijski učinek filma na »umetnost« nasploh – četudi seveda film prav zato potrebuje kar najmočnejše mistifikacijske mehanizme; in jih tudi razvija v veliko večji meri kakor kate-rakoli druga umetnost.)

V naslovu bomo našli celo več kakor v samem filmu. Tu moramo pohvaliti slovenskega prevajalca, ker je pravilno doumel *marksistično poanto* v filmu – in ker je lucidno opazil, kaj v filmu manjka, pa je tisto dodal kar v naslov. Torej najprej – marksistična poanta: »cesarstvo« je tisto, kar nastopa v izrazih »carstvo nujnosti / carstvo svobode«; original govori o »čutih«, medtem ko so v slovenščino to prestavili s »čutili«: s tem so ustrezno zajeli in izpostavili materialistično, vulgarno materialistično *Weltanschauung* zadeve. Torej: »Carstvo čutil«.

A kaj v filmu manjka? Prav to, kar je dodal prevajalec v svojem utemeljenem jezikovnem čutu: en »ES«. Namesto diamatskega »carstva« dobimo tako »cesarstvo«; pri tem ta vstavljene »es« ne dokazuje le subjektive jezične pretanjenosti, pač pa tudi popolnoma luknjo v poimenovanem predmetu. Filmu namreč manjka prav *Es*, freudovski *Es*, id, tisto – tj. subjekt nezavednega.

Filmu se je tako šele s pomočjo imbecilnosti slovenskega prevajalca posrečilo zares prikazati kastracijo: namreč nemožnost subjektivega vpisa v označevalec. Iz česar je jasno, da je kastracija fenomen označevalca, ne pa noža.

Tukaj bomo poskusili dokazati tole tezo: film je marksističen, je pristna socrealistična umetnina.

Najprej pokažimo, da je *umetnina*. Če je umetnina, mora biti nekaj za otroke. Uro in pol porabi, da ponazorijo tisto, kar Betaille v zmerno teoretskem tekstu pove na strani in pol – in kar teorija pove z enim stavkom: »ni spolnega

razmerja.« Vsaj ne med osebkami govorče vrste. Film sodi torej k žanru, ki je skrajno primeren za Ekran, saj se revija ukvarja tudi s filmskimi krožki in z ljudsko prosveto.

Teza, da je ta film umetnina, torej »čutno svetenje ideje«, je v navideznem nasprotju z drugo tezo, ki je ob tem filmu bolj ali manj samoumevna – da je namreč to anti-pornografski film. Kolikor je »porno« idealističen žanr, je ta film *materialističen*.

A to navidezno kolizijo bom uskladi-l s tretjo tezo; ta naj spne skupaj prvi tezi, ki sta v navideznem protislovju: film je vulgarno materialističen.

Kolikor je »vulgaren«, je: 1. populističen, torej umetnost po zahodnjaškem umevanju (saj se spomnite, kako pravi Taine: umetnost in znanost imata isti predmet in počneta isto, samo da umetnost stori to na način, ki je do-stopen najširšim množicam – in je za-to višja oblika spoznanja); 2. substan-cialističen, torej zavezan »čutnosti«. Torej je ta film umetnina, prav kolikor je vulgarno materialističen; a pripada *umetnostni praksi* v materialističnem pomenu, kolikor je *sui-referencialen* – kolikor jemlje vulgarno materialistično, čutnostno umevanje užitka za svojo eksplicitno tematiko: in kolikor to umevanje tudi prižene do njegove *praktične* materialne konsekvence (do likvidacije substancialnega zastopstva te ideologije – telesnega no-silca, ki zastopa označevalec »čutnosti« po genitalni teoriji).

Četudi je ta film anti-pornografski, pa zaradi naivne izbire imaginacijskega materiala ohranja enega izmed osrednjih momentov evropske ideologije – umetnosti – namreč prav njen *pornografski* moment. Po tem porno-momentu ostaja film zavezan tradicionalnemu umevanju umetnosti (tj. post-klasičnemu, meščansko-subjektivističnemu, ekspresivnemu umevanju). Zato nam lahko ta film zaznamuje *spodnjo mejo* »filmskosti« kot revolucije v zahodni imaginaciji.

Ta porno-moment post-klasične (meščanske) umetnosti je klasično upovedan v »sistemu« Stanislavskega.

Lahko celo rečemo, da je porno-film privilegirano področje, kjer se lahko udejnili zahteva Stanislavskega, da se igralec *vživljal* v vlogo, da naj jo podoživlja; to je odlikovano polje, kjer se likvidira razlika med predstavljalcem (igralcem kot materialom predstave) in predstavljenim.

Pornografski film je edino področje, kjer je Stanislavski aplikabilen brez rezerve.

To ni brez paradoksa in torej brez soli: saj dobi Stanislavski kot ideolog gledališča polje aplikacije prav v filmskem horizontu, ki je v splošnem radikalno nasprotje Stanislavskega.

Film je radikalno nasprotje teatarske ideologije Stanislavskega iz tegale razloga: problematiko ekspresije, ki je problematika tradicionalnega post-klasičnega »uprizorjanja« in spektakla (tj. gledališča), v filmu nadomesti problematika mašine, stroja.

Meščanski odnos do gledališča je ena sama dolga degeneracija ideologije reprezentacije: začne se pri Diderotu z igralčevim paradoksom, tj. s teorijo, da gre v bistvu vendarle za »švindl« (tale lepi stavek naj vendarle navedem: »... gledalci ne pridejo gledat solze, temveč poslušat besede, ki te solze izvabljajo...«) – in uplahne s Stanislavskim, ki hoče »vživeti«. Narobe se film že od vsega začetka postavlja kot stroj, ki mu gre za produkcijo »švindla«, vživljanje je strogo nepertinentno.

Kot gledalec v filmu gledam »oko kamere«: tj. način produkcije spektakla, njegove mehanizme. Gledanje filma je po definiciji »looking by proxy«. Teorija filma kot »umetnosti« izhaja iz tele materialistične premise: »ustvarjam s tem, da »svetu« nekaj *odvzamem*«. Svet filma je *pomanjkljiv* svet, vselej že vnaprej »tendenčno« popačen svet – pri tem pa je iluzija popolnosti eksplicitno demontirana. Sproti, ko se dogaja iluzija, se demonstrirajo tudi mehanizmi njene proizvodnje.

Medtem pa je v gledališču zadeva natančno nasprotna. Ironija tega razmerja je v temle: prav kolikor so tehnična sredstva gledališča skromnejša, toliko bolj teži k iluzionizmu in toliko bolj ta iluzionizem dosega z ideološkimi mehanizmi, ki *niso* pod nadzorom in so hkrati nenehno *antropomorfizirani*.

Ko na koncu našega filma ženska odreže genitalni organ, v katerem se je skozi ves film goščala zahteva Stanislavskega, tj. zahteva pornografskega momenta v tradicionalni umetnosti, s tem odstriže popkovino, ki je vezala film na ideologijo umetnosti – in lahko se začne film kot film.

V tem smislu je ta film prolegomenon k slehernemu gledanju filma kot filma in zatorej, brez ironije, nekaj za filmske krožke.

Bojim se, da mora vsaka druga interpretacija, torej interpretacija na vsebinski, ne na formalni ravni, zabresti v fašizoidnost. Mi »vsebinsko, dogajanje« gledamo kot komentar k formalnemu problemu. Kam bi prišli, če bi gledali drugače?

Če bi gledali drugače in bi tezo skušali razbrati zgolj na ravni »vsebinskega sporočila«, bi prišli do preproste dr-zavnotvorne misli.

V filmu je nekaj prizorov, ki nimajo »narrativnega« dramaturškega opravičila; so nekako »odveč«, torej so tendenčni. Beremo jih lahko takole:

– če se odpoveste DELU (prvi prizor: ker ženska dela, ji ni niti do najbolj nežnega lezbičnega uživanja);
 – če se odpoveste DRUŽINI (junak uide iz družine; »nemotivirani« prizor pa je tisti, ko junakinja pobegne iz kupa na vlaku, ko zajoka otrok);
 – če se odpoveste DOMOVINI (to je spet edina možna »motivacija« prizora, ko junak v tradicionalnem oblačilu osramočen spusti mimo spreved moderno uniformiranih vojakov) –
 – potem vam ostane čisti užitek, ta pa pelje v smrt in v norost. Torej: travail, famille, patrie – ta trojica vas varuje pred pogubo.

Tukaj moram nemara odpreti še en oklepaj – nekakšno *digressio de institutionibus*: res je, da se institucije umeščajo v prostor ambivalence, ki zeva v medčloveških razmerjih, ker ni spolnega razmerja; res je tudi, da institucije temeljijo na verovanju, da nas bodo obvarovale pred pogubnostjo te ambivalence; a je hkrati tudi res, da sta tako »delo« kakor »družina« patogeni situaciji (vsaj če se zanesemo na socialno psihologijo) in da si »domovina« jemlje pravico, da od nas zahteva življenje. Institucije nas varujejo pred ambivalenco tako, da nam zapovedujejo živeti v protislovju. Jasno je, da brez institucij ne gre – a z njimi gre tudi bolj slabo. Problem je torej bolj v zvrsti institucije: totalitarne so tiste, ki zbujačo vero, da je užitek možen. V nekem smislu nam obljublja užitek. Ali nas strašijo z njim. Ali – kakor naša trenutna oblast – zapovedujejo, naj se užitzku odpovemo. Toda totalitarna logika ostaja: kako naj se odpovemo nečemu, kar ni možno?

V tej optiki je naš film nekako dvoumen. Na nekem mestu prav izrecno in tendenčno ubesedi paradoks užitka. Ženska namreč pravi, da »ga« hoče imeti; potem pa sama razsvetljeno komentira to svojo zahtevo: »Ce si ga bom vzela, ga ne bo več; in ga bom torej zgubila.« Zakaj potem vseeno prav to stori?

Tvegal bi domnevo, da je ta iztek prav narativna uprizoritev formalnega paradoksa tega filma. Tvegal bi prav zato, da se ognem tej nevarni totalitarni interpretaciji.

Paradoks tega filma je prav v tistem, zaradi česar ga lahko eksploatirajo obskurantistične in državotvorne ideologije: sam film je prolegomenon k »formalističnemu« filmskemu gledanju slehernega filma – a prav tega filma ne morete gledati ustrezno, če ga ne gledate že »formalistično« – filmsko.

Torej bi moral biti ta film že nekako pred seboj samim: njegove poante ne morete dojeti, če si ga niste že vnaprejšje ogledali – in dojeli njegovo poanto; a prav te poante ne morete dojeti, dokler si ga niste ogledali. In tako naprej – ali, bolje, nazaj. Ta film vselej zahte-

va, da ste si ga vsaj enkrat že »poprej« ogledali...

Prav zato mora seči po tej brutalni lekciji, v kateri pa sta vsaj dva sui-referencialna momenta, s katerima skuša prebiti paradoksn *circulus vitiosus*.

Prvi moment je »intra-tekstualen«: kastracija v filmu se zgodi brez opazovalca (drugače je vloga opazovalca, »tretjega«, voyeurja skoz ves film močno poudarjena). To funkcijo pogleda tretjega vsebuje celoten film – z izjemo te zadnje scene: tj. – dokler vas neko drugi gleda, dokler ste v stiku z neko minimalno simbolno družbeno mrežo, dotlej lahko rezistirate smrt-nemu pogonu užitka. Ko ta zveza pade, pade tudi telo – in z njim užitek. (Kakor rečeno, je ta paradoks užitka izrecno ubeseden: če hočeš užitek »imeti«, ga moraš uničiti v njegovi »biti« – torej ga zgubiš v trenutku, ko ga zares »imaš«.)

Drugi moment je »inter-tekstualen«: kolikor ta film – kakor pri nas – gledajo, predvajajo na podlagi pornografskega konteksta. Za ta namen naj mi bo dovoljeno privzeti klasično tezo, da se gledalec pornografskega filma identificira z žensko, pa naj bo moški ali ženska (ženska naj bi bila »identifikacije vredna«, prav ker uprizarja popolni užitek, užitek brez meja). Potemtakem se gledalec tudi v tem filmu identificira z žensko, ki zastopa popolni užitek – in ki ga bo, če je moški, kastrirala prav zaradi notranje nujnosti tega popolnega užitka.

Ta »intertekstualna« poanta je seveda bolj dostopna moškemu gledalcu. Je pa legitimna, kolikor je polemična proti moškemu šovinizmu naše civilizacije.

Marcel Štefančič

Identifikacija je možna s pogojem da je gledalec psihotik.

Rastko Močnik

Mislím, da ta film to sugerira.

Marcel Štefančič

Če si psihotik, se moraš na koncu prijeti za jajca, se moraš »brigati za svoj jaca«, če pa nisi psihotik, lahko edino prej izgineš iz kina. S to predpostavko seveda, da veš, da bo prišlo do kastracije. Za gledalca, ki je psihotik, je film popolnoma zaprt. Vse tisto, kar vidi v svoji notranjosti, je vedno že neka zapora. Zanj je vse zaprto in se enostavno ne more zmazati ven.

Rastko Močnik

Že, samo jaz sem sedel zraven naturalnega gledalca, ki je nekaj kadrov pred koncem rekel: »A sad če mu ga odseči.« V čemer jaz nisem videl dokaza, da je on psihotik (bil je vojak, in je imel vse razloge, da bi to bil), pač pa sem videl dokaz za obstoj nezavednega.

Marcel Štefančič

Za menoj je tudi sedel naturščik, ki pa so ga morali vreči ven, in to še pred kastracijo.

Rastko Močnik

Ce ta film svojo poanto proda le gledalcu, ki je moški in psihotik, potem se ne da razložiti dejstva, da se je vrtil tri mesece in da so množice vanj enostavno drle. Razen če ne predpostavljamo, da živimo v nekem totalitarizmu, ki je v celoti psihotiziran.

Marcel Štefančič

Menim, da mora nekdo, ki zdrži do konca, biti obvezno psihotik.

Bojan Baskar

Kritik, ki pravi, da ni nor, pa nemara vztraja do konca zato, da bo občestvu lahko povedal štos?

Rastko Močnik

Mogoče je ta psihotičen moment prevladan s tem, da so ti igralci kot lutke, ker niso ne Japonci ne Evropejci. So ravno toliko Japonci, da ni identifikacije, ampak niso dosti Japonci, da bi mi lahko gledali eksotizem.

Marcel Štefančič

Tu se mi zdi prednost oziroma štejem v dobro Barthesu, da tisti svoji prelojni knjigi ni dal naslov Empire de la signification, ampak Empire des signes.

Rastko Močnik

Bolj ko govorite, da ta film ni gledljiv, bolj me prepričujete, da je film dober. Namreč, ker se konča z označevalcem, z zapisom. Kajti iz tistih črk ni mogoče nič drugega razbrati (čeprav nam jih potem preberejo) – samo to lahko vemo, da je to označevalec, ki zastopa subjekt.

Marcel Štefančič

Toda to je že po dogodku, po banalnoempirični kastraciji.

Rastko Močnik

Ce je to tako, potem je to aristotelovski film: imate katarzo, strah in sočutje in še to vam povedo, kje je pozitivna rešitev: berite tekst pa se jebite.

Marcel Štefančič

Označevalec je enostavno izrinjen iz tega simbolnega koda. Kje pa se za deva obrne? Prav na tistem mestu, ki pravzaprav sploh ne spada več k filmu, tj. s komentatorskim glasom, ki na koncu pove, kako je žensko, ki je hodila po ulicah z blaženim smehljajem, ujela policija. To bi lahko pogojno imenovali točka sprevrnitve.

Rastko Močnik

Se pravi, da je marksističen film, ker ima tezo na koncu. Tezo, ki ne razume samega filma.

Majda Širca

Teza je vseskozi navzoča skozi »nedogajanje«, ki ni lastno zahodnemu tipu filma; zgodbo plete erotika.

Marcel Štefančič

Libidinalno moraš enostavno všteti v lego narativnega – to je naracija.

Majda Širca

Spomnim se neke režiserjeve izjave, da je delal tudi eksplicitno politične filme, kjer je hotel posneti razredni boj. Tu ga je na neki način tudi, le da je molčal, da ni uporabil direktnega go-

vora. Posredno pa ga je jasno definiral skozi odnos suženj – gospodar (s predpostavko, da je tu gospodar falos).

Rastko Močnik

Ce je že bil omenjen razredni boj, sem mislil potegniti vzporednice s Potemkinom. Medtem ko se je Eisensteinu posrečilo snemati razredni boj – snemati tisto, česar se ne da snemati. Oshimi ni uspelo posneti seksualnega razmerja. Zato, ker ima vulgarno materialistično predstavo o tem. Eisenstein snema razredni boj z montažo in podobnimi štosi, v bistvu z mitologizacijo razrednega boja (veliki plan, bližnji plan) in s tem, da se striktno omejuje na nemogoče trenutke: on snema trenutke, ki jih nikoli ni in ki so striktno mitološki. Trenutek, ko se mornarji odločijo, da se bodo uprli – to je mogoče določiti samo *nachträglich*, torej takrat, ko že vemo, kaj se je potem zgodilo. Trenutek, ko se meščani odločijo, da bodo podprli upor, trenutek, ko mornarji prvič zagledajo, kako se približuje ladja iz Odese (tisti prizor, na katerega je bil snemalec skrajno ponosen), in trenutek, ko propade socialno reformistična akcija na tistih stopnicah; trenutek, ko mornarji prvič zagledajo admiralsko floto in ko se flota odloči, da ne bodo streljali. Skratka, sami mitološki, nemogoči prizori (...)

Zdenko Vrdlovec

In travmatični, če se spomnimo mikroskopskega preučevanja črvicega mesa, ki ga ladijski zdravnik nato oce- ni za zdravega. Eisenstein rad položi na mizo truplo (*Stavka*) ali – kot v tem primeru – gnilo meso, torej neki protin- aravni, perverzni objekt, ki šele prav po- žene fikcijo. Ker je v *Potemkinu* ta objekt obenem hrana, ni tako naključ- na njegova kontaminacija drugih ob- jektov, med katerimi smo pač posebej pozorni na krožnik in na njegov sim- bolični napis »Bog, daj nam naš vsak- danji kruh«. Ta krožnik, ki ga mornar v

besu razbije, je prav po zaslugi te kon- taminacije vržen iz konteksta kuhinjs- ke posode in začne »žreti« mornarja kot simbol.

Rastko Močnik

Torej, tam simboli lepo stečejo, ker te- ga drugače ni mogoče locirati. Oshi- ma pa je prihranil simbole za konec.

Zato pravim, da je slab marksist, ker hoče to prodati kot tezo, ne pa kot princ- ip: formalni princip strukturacije imaginarnega.

Jože Vogrinc

Opozoril bi na to, da je ta film v Slove- nijo prišel po sedmih letih, kar je mito- loška cifra: Ljudska pesem pravi: »... čez dolgih sedem let, se bova vidla spet.« V slovenski mitologiji je bilo pred sedmimi leti zapisano, da bo ta film uspel, da mu bo uspelo srečanje s slovenskim občinstvom, ker bo rav- no čez sedem let prav prišel.

Drugo: ta film lahko gleda Slovenec le na podlagi soft porniča, ki je poseben žanr in ki se ga ne da zreducirati na porno nasloph. Soft porno – ali pa, re- cimo temu, »slogaški filmi« – torej ti slogaški filmi so najbolj filozofski žanr v filmu in tudi najbolj pedagoški. Zato, ker so najbolj poučni, in zato, ker že v sami filmski pripovedi nujno rabijo še posebnega pripovedovalca, ki razla- ga, kaj se dogaja na platnu, in ki raz- laga moralo filma. Pri čemer mislim, da je zelo sekundarno, ali je morala tega, kar se počne na platnu, obsoje- na ali potrjena, ker gre prav za to, da se skuša igrati na medsebojno pre- vedljivost greha in vrline. Greh in vrli- na naj bi bila v soft pornu prevedljiva: greh bodisi rabi za to, da opraviči vr- lino, bodisi je sam greh razglašen za vrlino.

Gledalec je v soft porno filmih razre- šen svoje subjektivne pozicije. Nujno in vnaprej. Nič se mu ne more več zgoditi, ničesar ne tvega, ko gre gle-

dat tak film. Možnost, da lahko gleda- lec, ki je »slogaš« po svoji opredelitvi, film, o katerem razpravljamo, uspešno vidi, je ta, da mu ničesar ne doda, am- pak da ga enostavno pride gledat opremljen s to prtljago »slogaških« filmov.

Bogdan Lešnik

Navezujem se na Vogrinca, ko pravi, da porniču ni kaj dodati. Kar je on na- štel kot značilnosti mehkega porniča, velja sicer tudi za trdega. Razlika mehko/trdo je odvisna od tega, kaj nam je dano v videnje. Menarda jo v *Funkcijah X* vidita kot odločitev kame- re: kamera v trdem porniču snema ge- nitalije in uživanje, v mehkem pa prvo spu- šča in se omejuje na uživanje. Se- veda je mogoče iz prvega narediti dru- gega in narobe tudi z montažo s (spuščanjem in dodajanjem). Naš film je v tem smislu seveda »trd«. (In da je pornografski, tu ne pomeni vrednost- ne sodbe, marveč ugotovitev, da sledi pravilom tovrstne produkcije.)

Ne le, da porniču ni kaj dodati – lahko bi celo trdili, da je v njem nekaj več. Če je njegova funkcija aktivacijska, sti- mulacijska (tega ne moremo zanika- ti), »libidogena«, kakor se je nekdo iz- razil, potem je pornografski film ali, natančneje, pornografska reprezen- tacija takšna reprezentacija, kjer oz- načevalec »zagradi« samo telo. Tisto »več« je ravno manjkajoči označe- nec, označenec, ki (iz)pa- de v realno: označenec (kot učinek označevalca) je namreč učinek na telesu.

Carstvo čutov nam dela težave s tem, da nekakšen označenec vendarle im- plicira, ker učinkuje kot metafora. Zdi se, da ravno s to metaforično razsež- nostjo povzroči, da je pravzaprav ne- kaj manj kot pornič: ravno ona prepre- či, zadrži takojšnji učinek na telesu – pornografsko oko se tu sooči z nekim drugim pogledom, s takim, ki »vidi več«, zaradi tega pa ostane prikrajša- no.



Še teološki pogled: beseda *Πορνεία* v Novem testamentu pomeni malikovanje, starejši pomen pa je nečistovanje, kar določa subjektovo edino zvečljivo mesto v razmerju z Bogom, to je, kot pravi Močnik, mesto ženske. Potem je subjekt tisti, ki mu manjka.

Braco Rotar:

Nečistovanje s podobami ali upodobljeno nečistovanje. Kar zadeva libidinalno intenzivnost, ni nikakršne razlike med malikovanjem, ki je za kristjana blasfemija, in nečistovanjem, ki je pravzaprav isto v drugem registru. Zato se mi zdi, da bi nemara iz diskusije izlekli več, če bi postavili, da je ta film uprizoritev nekega mita – mita o spolni razliki. Za mit, strogo vzeto, »medij« ni pomemben. In temeljni namen mitološke pripovedi je neugodno situacijo rešiti vsaj na simbolni ravni, če ta rešitev že na imaginarni ni mogoča. Drugače rečeno, če že iluzornost spolne razlike udari skoz zgodbo in njeno insceniranje, ki naj bi iluzijo realizirali in nemožnost prikrili, tako da nas zaman napeljujejo k temu, da bi v to razliko verjeli – to je credo, kaj pa drugega – pa vsaj na ravni simbolne konstitucije pričakujemo, da se bo ta pomanjkljivost pripovedi in uprizoritve odpravila, da se bo sicer razkrilo neujemanje med mitsko pripovedjo in njenim bistvom, da pa z bistvom ne bo nič narobe, da bo torej spolna razlika zagotovljena s simbolno konstitucijo. Pričakujemo potemtakem, da bo vsaj bistvo urejeno, pospravljeno. To pričakujemo nemara zgolj mi, »zahodnjaki«, a drugače ne moremo govoriti o tem filmu. Da film ni daleč od te sheme, kaže zadnji prizor s kastracijo...

Rastko Močnik:

Potem ti meni, da je to mit, ki teče nazaj, kar miti se začnejo s kastracijo, pa potem to zalepijo in pokažejo, kako je to zelo občestvotvorno.

Braco Rotar

Več form mitološke pripovedi je. Ena izmed njih je taka, da ima za ekspozicijo kastracije; druge so nekoliko bolj obotavljive, zajemajo še predzgodovino kastracije (seveda mitološko predzgodovino); nekateri miti se začnajo z ekspozicijo, ki šele privede v kastracijsko situacijo, ki jo je nato treba rešiti z iluzijo in s simbolizmom. Mit je vselej družbotvoren – nemara prav zaradi latentnega protislovja med imaginarnim in simboličnim – konstitucija mita pa je operacija, ki producira socialna ali kulturna razmerja.

Majda Širca

Ker meni ni bilo treba skrbeti za jajca, sem film lahko gledala večkrat – z rahlim tveganjem sicer, saj sem bila, kot menite, med samimi psihotiki – a z dobršno mero zanimanja, kajti redki so filmi, ki do te mere deklarirajo moško ljubezen. Ker pa obstaja za oba spola en sam označevalec – falični označevalec – če ostanemo znotraj konstrukcije psihotikov – se psihotični moški publiki tega filma pridružuje še psihotično žensko občinstvo, ki pa je

ob filmu lahko ilustrativno (in vzgojno) prepoznalo vso težo tistega, kar v realnosti ustreza faličnemu označevalcu. Kot je bilo že nekje povedano in v filmu videno, je pulziranje edinega neobvladljivega človeškega organa, dvigovanje in padanje falosa (ki uhaja subjektovi volji), prej zadrega kot prednost, zaradi katere so moški veliko bolj kot ženske služabniki, sužnji nadjaza.

Toda če bi vztrajali pri psihotičnih gledalcih, potem lahko trdimo, da so bili vsi, ki so skočili pod mizo, ko je vozil Lumièrov vlak, ali pa tisti, ki so vpili in umikali pogled pred »odrezano« glavo v velikem planu – psihotiki. Bolje je, če rečemo, da je to, kar obravnavani film izzove, *nelagodje*. Nelagodje pa je ponavadi izraženo tako, da je zanikano in ravno prekrivanje ga večkrat izda.

Zato so projekcije Oshimovega filma »nedisciplinirane«, spremljane s sarkastičnimi pripombami, obscenimi komentarji, smehom, sarkazmom, s predsednji »v zadregi« ali ubitim molkom. Izrekanje resnice o uživanju (k temu se bomo še vrnili) zbije gledalca na dimenzijo realnega in izzove neužitke. Neprekinjeni ljubezenski akt z minimalnimi oddihi ljubimcev, repetitive, ki se bolj ali manj razlikujejo le po dekoru dvajsetih ljubezenkih sob, naravnost podpirajo gledalčevu nelagodje, in to ne le zaradi njegove pozicije (identifikacija, njegova osebna prtljaga), temveč predvsem zato, ker je vsak akt ljubimcev *užitek skozi bolečino*. Njun trpeči izraz med odnosom da slutiti, da je njuna osebnost za trenutek mrtva. Male simbolične smrti, ki se izvršijo v Smrti. To manifestacijo užitka skozi bolečino nazorno ilustrira eden njunih redkih dialogov (ali, bolje, monologov), ko Sada med spolnim aktom sprašuje Kichija: »Ali te boli?« in ne da bi počakala na odgovor reče: »Ali ti je lepo?«

V *Nelagodju v kulturi* Freud ugotavlja, da ljudje v skladu z načelom ugodja težijo k sreči: izogibajo se bolečini, iščejo intenzivne užitke... in vendar je ta »program« v večnem sporu s svetom – neizvedljiv. Na tem mestu je aplikativna njegova izpeljava, da je vzrok za izogibanje bolečini vprašljiv, ker si oba cilja – iskanje užitka in izogibanje bolečini – nasprotujeta: kdor hoče užitek, je občutljiv za bolečine, kdor pa si hoče predvsem priznati bolečino, zgubi užitek. Ilustrativno je tisto Sadino početje, ki prizadeva bolečino ravno v taki meri kot užitek. Kichija prepusti starejši gejši (kot tudi on prepusti njo starejšemu ljubimcu) in opazuje njun odnos. Nadalje, med spolnim aktom sta uvedla metodo dušenja, stiskanja vratu, preizkušanje »male smrti«, smrti, ki jo Vzhod enači z rojstvom. Ob rojstvu pride dočasne prekinitve dihanja (in obnavljanja krvi preko materinega telesa), efekta, ki se kasneje kot ponavljajoči akt rojevanja pojavlja ob vznemirjenjih, strahu, nevarnostih in – užitkih. Frazo »zastal mi je dih« velja razumeti dobesedno.

Toda zakaj kljub temu, da film ustreza večini pravil pornografskega žanra – kazanje, variiranje ceremonialov erosa, totalna razgalitev spolnih organov, ponavljanje – zakaj kljub temu v tem filmu ne sprejemamo fuka »kar tako?« Prej smo omenili eno izmed možnosti: izzove večje nelagodje kot »obscene« posteljne variacije zahodnega tipa. Ima tudi manj pripovedi in zgodbe kot običajni pornič; gledamo odnose spolnih organov, neskončno ponavljanje veriženja njunih teles. Gledalec ob vsem videnem ne more uživati v fikciji, ker nima na razpolago spletke. Vrdlovec oziroma Lardeau nista edina, ki menita, da je v melodrami (ali katerikoli ameriški glasbeni komediji) veliko več erotike kot v proklamiranem porno ali erotičnem filmu, in sicer zato, ker se je erotika tam artikulirala okoli zakona in njegove kršitve z željo in ker je obstajala v imaginarni nepresojnosti, ki je obdajala ljubezensko razmerje.

Če bi bil film *Carstvo čutov* ameriška ali kakšna druga melodrama, bi kastracijo nadomestil strel iz pištole, suneke po stopnicah ali morebiti okvara zavor pri avtomobilu. To sicer ni bistveno, čeprav prestavi vso »poanto« filma. Bistveno je to, da bi problem opredelitve predmeta želje oziroma zapeljevanja zasedel celoten film. Vzpostaviti bi se morale prepovedi, ki bi jih osebe skušale kršiti. A Oshima nima prepovedi, zato nima kršitve (če izpustimo ignoriranje oblasti, družine, vojske) in nima spletke.

Pričakovali bi, da se bo Sada, potem, ko si je zaželela Kichija, obnašala pasivno in na ta način spodbujala njegovo željo, ki bi jo on realiziral v aktivnem odnosu. On je nastavljal svoje telo njenemu pogledu, kot je ona nastavljala svojo zadnjico njegovim roki. In on se »šemi« ravno toliko (če ne še bolj), kot to počne ona sama. In če bi se melodrama ukvarjala z nezmogljivostjo kršitve prepovedi, se Oshimova ubada z uživanjem v njej oziroma v rezultatih uspešnih prestopov. V Bunuelovem *Diskretnem šarmu* se par zaradi menstrualne krvi odpove enemu iz serije nemožnih aktov, medtem ko si Kichij obližne prst z njo. Žal moramo skleniti z izjavo, da tu ni razcepa med spolnostjo in ljubeznijo, zato tudi fuk ni »kar tako«.

Če so prepovedi na neki način tudi obrambni mehanizmi pred smrtjo, sta Oshimova ljubimca šla čez vse, ostalo ni nič, kar bi ustavilo njun zanos – razen smrti, seveda.

Toda, ali lahko govorimo o istih prepovedih in istih kršitvah, če govorimo o dveh različnih vrednotenjih dveh tako različnih kultur? Prostitutka prodaja svoje telo, gejša prodaja svojo umetnost (kolikor povedek ne odpravlja razlike). Naša dva ljubimca je treba pač gledati kot pripadnika tradicije, ki ji je bilo lastno načelo »znati ljubiti«, in kjer čutnost ni kompromitirala človeške vrednosti.

Bemerkungen über einen Fall von borderline-Psychose (Tarzan)

In memoriam Johnny Weissmüller



V šestdesetih letih se nam je Tarzan zdel idiotski in nekaj za otroke, v sedemdesetih je padel v pozabo, v osemdesetih pa začena zbuja pristen historičen interes. Sedemdeseta leta s svojim postrevolucionarnim mačkom Tarzana videti ni so mogla: značilni *ahistorizem* dekadentne epohe je bil slep za ahistoričnega junaka, bržkone mu je bil preveč blizu; v Tarzanu je preteklo desetletje spregledalo svojo resnico, in njegova sedanja zgodovinska privlačnost je v tem, da nam lahko pomaga historično umestiti ahistorično ideologijo. Produkt človeške genetike, opičje pedagogije in protestantske etike (Sveto pismo si je namreč prebral, da je samoniklo branje Biblije protestantsko branje, je sicer minimalna ideološka predpostavka, a razumna predpostavka, saj ga je bral brez popa) – kako bi kot tak produkt Tarzan ne bil blizu sodobni mladeži, prav tako izdelku človeških genov, usmerjenega izobraževanja in storilnostne moralke?

Tarzan je torej zunaj zgodovine: od tisočletij civilizacije si je vzel samo nož, ničelno stopnjo razlike med orodjem in orožjem (in še to šele pozneje), njegovo glavno orodje in orožje ostajajo roke; o sebi govori v tretji osebi in torej ni sposoben svojega izkustva strukturirati v subjektivno zgodovino; njegova specifična izjava je »primal scream«, glede katerega sta si džungla in civilizacija edini, da je rjovenje zveri (filmariji so bili dosledni in so Tarzanov krik zmiksali iz sestavin, med katerimi ni artikulirane govorice): ta pra-klic je paradigma idiolekt, saj nikoli ne more delovati »akuzmatično« – brž ko ga zaslišimo, takoj vemo: »Tarzan«.

V 18. stoletju in še na začetku 19. stoletja, ko je intelektualno Evropo fascinirala opozicija kultura/natura, so bili volčji in opičji otroci na dnevnem redu, v njih so videli reedicijo problema izvirov – genialnost Tarzana pa je v tem, da je za naprej uganil usodo zahodnega individualizma, ki je ni bilo mogoče znanstveno predvideti. Da je tarzanski individualizem možen samo v džungli, je navsezadnje uspešna umetnostna podoba, ki si jo prizadeva novodobni družbeni razvoj kar najdosledneje pripeljati v dobesednost. Če so bili nekdanji divji ljudje metafora preteklosti, pa je Tarzan metonimija prihodnosti. Tako rekoč neznanstvena fantastika – le da se nanaša na prihodnost, ki jo mi živimo.

Kakšna je struktura tarzanske osebnosti? Tarzan ve, da je

drugačen od svojih sogoril; a ta njegova zavest je zgolj negativna, za pravo identifikacijo nima na voljo drugega kakor sebe samega. Kolikor se bo pozitivno identificiral, se lahko le s seboj samim – obsojen je torej, da bo ostal ujet v narcizem. Socializiral se je prek opice – je sicer dobro vzgojen, a vendarle po gorilje; njegov nadjaz je opičji nadjaz, tak, da zbuja strah in agresijo, ne pa pozitivne navezanosti. Tarzan se sicer s časom povzpne do kralja opic in celo džungle, a ta konflikt za oblast in prestiž je arhaičen sadističen obračun s silami, ki jih sam doživlja kot čisto zlo. V njem ni nikakršnih oidipskih prvin – Tarzan je prikovan v pred-oidipsko fazo, kar se pozna tudi v njegovem ljubezenskem življenju: njegov odnos do Jane je nedialektična mešanica otročje odvisnosti in tiranske gospodovlasti (zaradi česar je tudi razumljivo, da si je za partnerko moral dobiti človekinjo, saj bi kakšna opica tega bržkone ne prenašala). Očitno trpi za samoveličjem, in se mora nenehno dokazovati; a priznanje, ki ga dobi od drugih, zanj ni nič vredno, ga zaničuje; zato nobeno priznanje ni nikoli zadosti dobro – in se mora spet in spet dokazovati. Druge potemtakem sovraži in jih usodno potrebuje; brez njih ne more, z njimi pa tudi ne. Vsa njegova razmerja so zato pretirana in bedasto preprosta: prevelika navezanost (otročja odvisnost) ali pregnano sovraštvo (infantilni sadizem). Da Tarzan ni sposoben integrirati vrednostno nasprotnih prvin v bližnjiku, je popolnoma očitno iz črno-bele dramaturgije teh štorij – dramaturgija je sicer narajena tako, da Tarzan ne izpade kot *borderline* norec, zato pa mora biti nor tisti, ki tej dramaturgiji verjame. Tarzan živi skozi stereotipe – stereotipni so domorodci, stereotipne so živali, raziskovalci in trgovci s slonovino, stereotipna je celo džungla, saj je očitno, da se ti filmi dogajajo na nekaj kvadratnih metrih ateljejskega pragozda, vmes pa nam servirajo dokumentarne posnetke s foto-safarijev. To je sicer nonšalanten primer ideologije, ki deluje skozi samo filmsko formo – a gledalec ima vseeno težave z orientacijo, ker ga prepričujejo, da so karavane prevalele kilometre in kilometre, on pa vidi, da cepetajo ves čas po istem prepletu papirnatih ovijalk. To je tudi lep zgled moči iluzije – gledalec se trudi, da bi sledil zgodbi, čuti se krivega, če se ne orientira – in ne pomisli, da ima on, gledalec prav: kar vidi, ni džungelska epopeja, ampak upodobitev kliničnega primera.

Ta mehanika dobrega in zlega, črno-bela stereotipnost, ponavljanje prizorišč, nezmožnost razmerja do drugega, pa naj bo drugi domorodec ali beli prišlek, preprostost zaveznistev in sadizem konfliktov – vse to je *filman pogled norca*, tega borderline primera, ki je Tarzan.

Navsezadnje je Tarzan body-builder, zanesljivo znamenje infantilnega narcisizma, in kar mu manjka, je prav *ideal jaza*: Tarzan nikoli ne more naleteti na podobo, s katero bi se lahko identificiral v ljubezni in s stališča katere bi se lahko percipiral kot ljubezni vreden. Edina fascinantna podoba v njegovem vesolju je on sam.

Tarzan se navadno predstavlja kot varuh nature: a pred čem varuje nedotaknjenost gozdov, samoniklost narave, če ne prav pred vdorom *simbolnega*. Tarzan sovraži trgovce, ne mara denarja, tu nas ujame na našo omikano kritično zavest – a te oblike posredništva v razmerjih preganja zato, ker predpostavljajo simbolno pogodbo, Tarzanova *Naturwüchsigkeit* pa je zgolj moč pesti. Navsezadnje to divjino naseljujejo tudi domačini, od njih bi se lahko poučil o univerzalnih človeškega duha – namreč o simbolnem paktu, ki iz vrste homo sapiens naredi človeško bitje: a nativci v tarzanizmu delujejo striktno kot *pervetirana narava*, in prav kulturne simbolne poteze – slikarije na telesu, bobnanje, plese – tarzanski filmi prikazujejo kot nekaj *grozljivega*. Kulturo tarzanizem degradira na učinek groze – v tarzanskem svetu deluje omika natančno tako, kakor jo vidi nekdo, ki je zunaj temeljnega simbolnega pakta občestvenosti: za nekoga, ki ni zmožen človeške lojalnosti, je grozljivo, ko vidi organizirano človeštvo. Zato tarzanski filmi človeška občestva vselej prikazujejo na *pohodu*: trgovske karavane, raziskovalne ekspedicije, domačinske selitve – vse to ogroža tarzansko naravo, ne zato ker kvari ekološko ravnotežje, pač pa zaradi golega dejstva, da sama možnost karavan, selitev, ekspedicij predpostavlja organizirano občestvo. Edina civilizacija, s katero Tarzan lahko simpatizira, so »Amazonke«: namreč prav zato, ker so *propadla* civilizacija; mesto, ki ga že prerašča džungla, organizacijske oblike, ki so reducirane na rudimentarni minimum, strah in agresivnost v razmerju do drugih občestev, zlasti pa seveda – odsotnost problematike spolnega razmerja. Edina civilizacija, ki je Tarzanu lahko blizu, je prav tista, ki se ugonablja v svojem lastnem narcisizmu (»Amazonke« živijo v *nedostopnem* kraju).

Seveda ni naključje, da se je Tarzan rodil in razcvetel v naročju pretežno protestantske civilizacije; njegov *appeal* je privlačnost individualizma. A iz Svetega pisma Tarzan ni sprejel stare in nove zaveze, pač pa je iz bibličnega nauka »če ni Boga, so tudi človeške zveze ničeve« sklepal, da nobena zveza nič ne velja, ker pač boga ni. Tarzan je izumil doктrino sodobne psihoterapije, ki vелеva prisluhniti notranjim vzgibom – in v svoji notranjosti seveda ni našel drugega kakor neartikulirano stereotipijo pulzije, ki teče na prazno.

Tarzanov psihični aparat se mora gibati v praznih stereotipih, ker se ne more artikulirati: manjka mu podoba ideala jaza, okoli katere bi se lahko uredili vsi ti naradni goni, ki se zdaj zgubljajo v tesnobnih agresivnih izbruhih. Tarzan je resnično »naradni dečko«, kolikor mu manjka simbolno: a ta natura je lahko le prezrel plod dekadentne civilizacije našega narcisističnega »individualizma«.

Vsa tarzanska imagerija se vrti natančno okoli tega problema *odsotnosti podobe*. Pomembno civilizacijsko dejstvo je, da Tarzanov mit ni preživel v mediju, kjer se je rodil, tj. v literaturi, ampak prav v medijih, ki delujejo s podobo – tj. v stripu in v filmu. Tarzan je potemtakem mitološka upodobitev človeka brez podobe – črna luknja v vesolju vizualne civilizacije: on se ne more identificirati z nikomer razen s samim seboj, zato pa se lahko vsi identificirajo prav z njim. Kolikor je *ničelna stopnja podobe*, točka čiste avto-referencialnosti strukturno nujna v slehernem vizualnem vesolju, saj mu omogoča prav strukturacijo, bi nas moral Tarzanov nauk navditi z zdravim skeepso do modnih vizualističnih ideologij. – Parafrazirajmo torej Flauberta: če bi ljudje brali Tarzana, bi vsega tega ne bilo – ne bilo bi namreč 20. stoletja, katerega grozote so prišle prav iz tega, ker so se množice prepoznale v svojih tarzanskih voditeljih.

R. M.

The Craft of Murder

Sleheri bralec detektivskih romanov, ki se količkaj spozna na svoj posel, s strahom pričakuje konec: za to, da bodo umor pojasnili in morilca prijeli, se mu ni bati, a če bo storilec motiv vreden piščevega truda in bralčeve zvedavosti, to je vprašanje, ki nas vselej upravičeno skrbi.

Po vsej intelektualni pirotehnik in mračnih ognjih *Lebensphilosophie*, s katerimi nam navadno obilno postrežejo, je pač težko najti sprožilo, ki bo na ravni svojih učinkov. Prepričljivi zločini so lahko navsezadnje samo dveh vrst: zločini iz strasti in tisti, ki jih producirajo na industrijski način. A res zadovoljiv zločin mora v obeh primerih spoštovati neko mero spodobnosti: tisti iz strasti ne sme zapasti v melodramo, industrijski zločin se mora držati profesionalne etike. Pri prvi vrsti storilec ne sme biti *preveč* angažiran, da lahko ostane decentno preračunljiv – pri drugi vrsti mora biti *zadosti* osebno zavzet, da vnese v svoje dejanje potrebno eleganco. Najhuje, kar se lahko pri kriminalki zgodi, je občutek, da je bilo mnogo hrupa za nič. Tak končen učinek sicer sugerira, da se zločin ne izplača – a ne zato, ker te navsezadnje zmerom dobijo, pač pa ker ni nič na tem svetu vredno hudodelskega truda. Toda pedagoški *spleen* ne gre skupaj z estetsko kriminala.

Bizarno je to, da edini zadovoljujoči možnosti pripadata popolnoma nasprotnima tečajema: na eni strani absolutni individualizem morilca iz strasti, na drugi strani brezosebni kolektivizem serijskega pobijanja gangsterske sorte. Ali je mogoče najti kakšno skupno jedro, da pojasnimo estetično vrednost, ki je tema različicam vendarle skupna?

Pri morilcih iz strasti so slabi patološki storilci: psihopatski uboji so zanič, ker so absolutno motivirani, v njih ni nikakršne svobode duha. Pri najetih ubijalcih so slabi tisti, ki pobijajo za majhne denarje in brez duhovitosti: kdor nastavi nizko ceno, denar zagotovo potrebuje in mu je uboj zgolj nizkotno sredstvo (ta dialektika je zanimiva, ker cilj degradira sredstvo in je vsa sublimnost, kolikor je še ostane, zgolj v patetiki sredstva).

Svoboda duha je potemtakem nujen pogoj za dober umor. Izvedenskemu storilcu mora iti za nekaj več kakor za plačilo; ljubiteljskemu morilcu mora biti *manj* do tega, da poteši svojo slo, kakor do tega, da naredi dober uboj. Za lep umor je potemtakem potreben neki presežek, ki je prostor svobode in duha.

Prepričljiv bo zatorej umor, ki ni patološko motiviran v kantovskem pomenu: ki ne izvira ne iz nagonov ne iz želje po dobičku. Dober umor se začne tam, kjer se nehajo motivi; lep uboj je svoboden uboj – najboljši razlog za umor dobimo tam, kjer ni nikakršnega razloga za ubijanje.

Pa tudi ta odgovor še ni izčrpen, saj ne loči detektivke od tako imenovane visoke književnosti. Prav lepa književnost je precej zamračnjajala na to temo »brezrazložnega dejanja« – in od Razkolnikov do Lafcadija iz *Vatikanskih ječ* in Camusovega *Tujca* so literarni modreci s svojimi *actes gratuits* precej zapacali to področje in hudo otežili prizadevanja za preprost in pošten umor trivialne vrste.

Izmed literarnih ubojev je kolikor toliko mogoče prebaviti kvečjemu Julienov strel na Madame de Rênal – ne nazadnje zato, ker je *manqué*. Julien Sorel skoči na pošto kočijo, zdrvi v Verrières in sproži na ljubico, ter zgreši. Ideologijo izcedi *post festum*; a tudi Meursault najprej pospravi Arabca in potem ideologizira. Vseeno je razlika: Stendhalov junak zmerja sodnike in robanti čez režim, medtem ko Camusov gleda zvezdnato nebo in se gre eksistencializem. Gideov mladeč sicer ne filozofiči, zato pa je njegov avtor tem bolj voljan poskrbeti za metafizično pomado. Razlika med Stendhalom in drugimi literati je resda zgolj količinska, a je celo na ravni lepe književnosti opazna: uboj je tem lepši, čim manj se umika v ideološki alibi.

Ne motiva poprej ne ideologije potem: umor naj bo čist, porodi naj se tako rekoč iz Kantovega *kategoričnega impera-*

tiva. To seveda ne pomeni kakšnega ubijalskega larpurlarizma: a estetsko zadovoljiv umor mora presegati korist, ki si jo storilec od njega obeta (navsezadnje je tak že po svojem pojmu: do teh koristi, seksa in denarja, je mogoče priti tudi po manj bombastičnih poteh – trivialen umor pa zahteva »nekaj več«). A ta presežek se ne sme meriti navzdol: ne uboj za drobne bonitete, pač pa tak umor, da celo ob največjih beneficijah, ki jih prinese storilcu, ostaja brez razloga. Sele etičen umor je lahko tudi estetičen. *Nezainteresiranost* storilca je prav v tem, da je njegovo dejanje vsebinsko prazno, da pa se brezpogojno podreja *formalni zapovedi* svojega početja: to je tisti heroizem morilca iz detektivke, zakaj svojo *formalno* napako bo plačal z glavo. Trivialni ubijalec položi vse, kar lahko človek zastavi, na to edino stavo, da bo izvršil formalno popoln umor. Estetska pravila detektivskega romana so potemtakem prava *analogija* kantovskega etičnega dejanja. Saj je po Kantu pravo etično dejanje samo tisto, ki je nezainteresirano, ki nima patoloških vsebinskih motivov, pač pa se podreja čisti formi zakona.

V detektivskem romanu je bistveno, da je osumljencev več: to se pravi, motiv ima lahko kdorkoli, motiv ima celo vsakdo – a storilec je samo eden. Namreč tisti, ki *gre* čez motiv; tisti, ki motiv preseže v neki »treba je« brez vsebinske motivacije. Etično dejanje ni tisto, ki bi ga storili zaradi zadovoljstva ali mirne vesti, za dobro človeštva ali v božjo slavo, ta dejanja so vsa v nekem interesu, imajo razlog, ki je zunanji in jih degradira v sredstva; etično je tisto dejanje, ki se izpolni samo v sebi, ki ga storimo, ker je tako *treba*. Etična zapoved je tako brez vsebine in popolnoma formalna.

Analogno se strukturira hododelstvo v detektivki; s to pomembno značilnostjo, da je etična imperativnost te »vsebinske« poteze neposredno in hkrati tudi formalna estetična zakonitost žanra: perfekcionizem pri izvršitvi umora prav toliko izvira iz nezainteresiranega presežka, v katerem storilec izpolnjuje svoj kategorični imperativ, kolikor je pogoj za estetsko učinkovitost pripovedne dedukcije.

To je tudi tista točka, v kateri so solidarni storilec in detektiv in bralec; to je konsenz, na podlagi katerega se lahko potem skozi ves roman nategujejo, kdo je bistrumnejši.

Estetika, kakršno je proizvedel detektivski roman, se je bržkone najbolj približala Kantovemu umevanju lepega: kakor pri Kantu je tudi v detektivki lépo simbol (tj. posreden analogičen prikaz pojma) moralno-dobrega.

Planetarni uspeh detektivskega romana ima zato veljavo plebiscitarne potrditve Kantove estetske teorije. Če naša teorija o kantovstvu detektivke drži, potem je seveda popolnoma nujno, da ima njena estetska vrednost splošno-človeški domet; saj Kant prav iz svojega pojma lepega kot simbola moralno-dobrega izpeljuje občo veljavnost estetske sodbe, ki je sicer vselej zgolj subjektivna, a vendarle preten-

dira na splošno priznanje: »samo v tem smislu (da je lepo simbol moralno-dobrega) ... lepo izziva ugodje, ki si lasti pravico, da ga odobrava sleherni drug človek ...« In kriminalnemu estetskemu ugodju se resnično vdaja slehernik sodobnega človeštva; torej naša teorija drži.

A danes lahko povemo še kaj več o naravi tega trivialnega estetskega ugodja. Empirično dejstvo je, da je branje detektivk korelativno poznavanju pravil tega žanra; Žižek in Močnik v »Spremni besedi« k zborniku *Memento umori – teorija detektivskega romana* (DZS, Ljubljana 1982) celo menita, da je detektivsko branje danes edino eruditsko in formalistično branje, ki nam je po meščanski revoluciji še ostalo. Ta erudicija je v načelu avtodidaktična in pridobljena v bralni praksi, tako da je detektivka tudi privilegirani demokratični pristop, po katerem se lahko sleherni osebek povzpne na raven splošno-človeškega. A prav ta raven splošno-človeškega, ki je zálog kantovske estetike in tržna dejanskost sodobnega založništva, je zadnji paradoks, do katerega nas pelje tukajšnja analiza.

Če je estetsko ugodje ob detektivki neposredno odvisno od poznavanja pravil tega žanra; če je estetsko pravilo žanra etična zahteva po perfektnem umoru; potem se bralec detektivke *umešča na kraj, od koder se izjavlja kategorični imperativ nezainteresiranega zločina*.

Branje detektivke je, kolikor je specifično estetično branje, etična zahteva storilcu; bralec torej deluje kot »usta zakona«, ki zapovedujejo storilcu formalno popolno in interesa prazno dejanje. In celoten »čas romana« se v detektivki organizira kot *preiskava*, koliko se je storilcu posrečilo ta imperativ izpolniti. Bralec detektivke deluje kot inkvizitor, ki hkrati formulira zakon in preverja, v kolikšni meri je storilec naslovnik zakonsko zahtevo izvršil. Pri tej preiskavi ima bralec pomočnika vohljača, tj. detektiva. A detektiv je zgolj sledni pes: on ne formulira pravil, ta so na strani bralca, kolikor mu gre za estetski užitek.

Bralec je torej na kraju tistega, ki izreka zakon, tj. na kraju velikega Drugega: ugnezdi se je na kraju, od koder se izjavlja zapoved in od koder je izvrševanje zakona mogoče nadzorovati. Estetski užitek je potemtakem pri detektivki dobesedno božanski.

Detektivski roman nas za bežne trenutke povzdigne na kraj tistega velikega Drugega, za katerega Sadeov rabelj opravlja svojo metodično tlako, in vprašanje je, če kriminalkarju to ne uspeva še bolj kakor Sadeu: detektivka nam daje namreč možnost, da nadzorujemo doslednost, s katero storilec izpolnjuje formalni zakon svojega početja, in daje nam prilžnost, da se prepričamo, kako človeška prizadevanja navsezadnje nikoli ne morejo biti popolna.

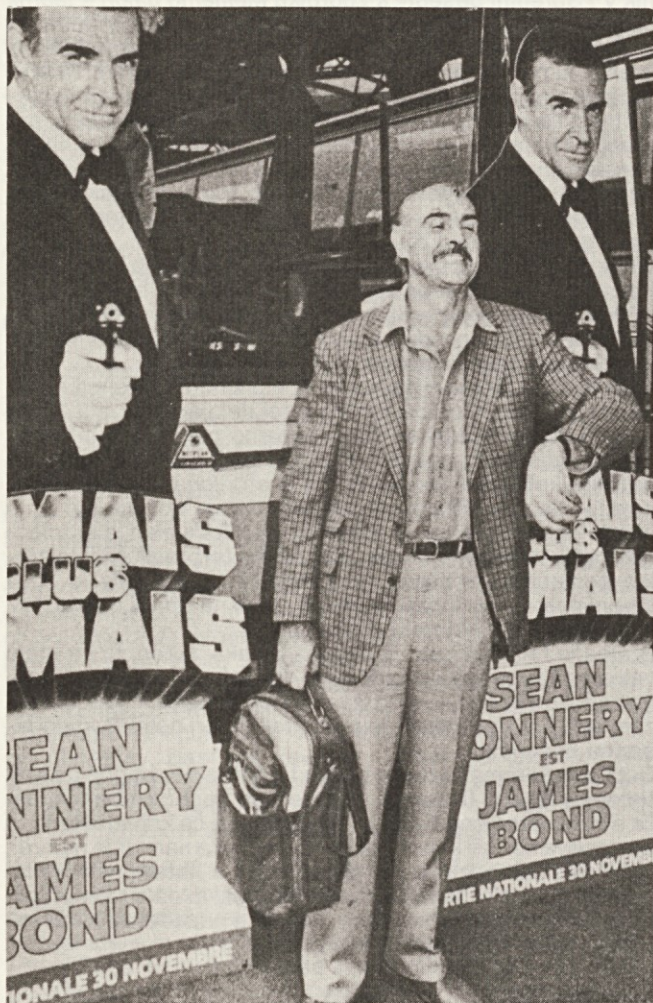
Ana-Liza Habič



Pregon (The Chase), režija Arthur Penn, 1965

Naš človek Bond

»For your eyes only«



Začeli bomo s povsem vulgarno empirijo, ki jo je pač treba jemati kot najboljši razlog za naše početje. Filmi o Jamesu Bondu še zmeraj mamijo in oplajajo množice širom po svetu (npr. zadnjega »Bonda« *Nikoli, ne reci nikoli več* si je lahko občinstvo prvič ogledalo na premieri v New Yorku 6. oktobra 1983, vstopnice so prodajali po 1500 dolarjev in že samo premierne predstave po svetu so pokrile vse producerske stroške; pomembno in nadvse značilno pa se nam zdi dejstvo, da si je premierno predstavo v Londonu 10. decembra ogledalo tudi Njeno Velikanstvo z družino... itn.). Precej banalno, a za začetek niti ni tako slabo. Lika Jamesa Bonda ne bi radi primerjali z drugimi velikimi »literarnimi« vohuni, kot so, denimo, Hubert Bonisseur de la Bath, Sam Durrell, Ric Hochet itn., pač pa bi si drznili Bonda začasno postaviti nasproti don Juanu, vendar naj nemudoma opozorimo, da nas pri tem vodijo izključno metodološki motivi.

Najprej, kaj ju družijo? James Bond in don Juan sta zaslovela po svetu (tudi) zaradi svojih seksualnih pustolovščin, ki jim ni bilo ne konca ne kraja: oba sta bila pahnjena v nekakšno metonimično brzenje od ženske do ženske. Lacan je v XX. seminarju nenehno opozarjal na tistih don Juanovih »mille e tre« – vse te ženske pa je don Juan lahko jemal le eno-po-eno (une par une). (Vse to in še več gl. v: J. Lacan, *Enco-re...*) In če (po Lacanovem in Žižkovem mnenju) don Juan »jebe za seznam«, jebe za označevalec, potem moramo za Jamesa Bonda trditi prav obratno: James Bond jebe izrazito

in definitivno *konspirativno*. Bondova spolna razmerja so vselej zgolj pretveza za vohunsko dejavnost, saj je spolna partnerica vselej »agent« sovražnega tabora, zato pa gre v spolnih razmerjih zmeraj sovražniku na limanice, saj je sleherna ženska, s katero Bond onegavi, zgolj sovražnikova »vaba«, sleherno spolno razmerje je – brutalno rečeno – zmeraj že označevalno posredovano in zato nikakor ne more biti konspirativno. Za Bondova spolna razmerja se kljub iluzorni in fantazmatski »konspiraciji« vselej že ve. Če je don Juan jemal eno-po-eno, potem smemo trditi, da James Bond, medtem ko jemlje eno-že-vidi-drugo. (Za podkrepitev navajamo sklepni odstavek iz Flemingovega *The Man with the Golden Gun*: "At the same time, he knew, deep down, that love from Mary Goodnight, or from any other woman, was not enough for him. It would be like taking 'a room with a view'. For James Bond, the same view would always pall.") Njuna spolna razmerja potemtakem niso nekaj nevtralnega, naravnega in samoumevnega, prav narobe, lahko bi rekli, da se skozi vsa spolna razmerja preceja družbena totalnost v svoji zgodovinski materialnosti in utemeljenosti. To pa kajpak ni brez učinkov.

In če se nam don Juan nenehno izrisuje kot popolnoma razločen »agent pluralitete«, kot čisti »subjekt nezavednega«, potem za Jamesa Bonda iz povsem razumljivih razlogov velja, da je agent tistega diskurza, ki ga ne definira njegova »pozitivna« vsebina, torej ne to, kar si postavlja za spoznavni »objekt«, pač pa – v nekem strogem smislu – mehanizmi formacije in iniciacije, to pa pomeni, da je Bond agent »političnega diskurza«... in prav politični diskurz ni brez zveze z »nezavednim politike«, s tem pa je postavljen status »diskurza nezavednega« pod velik vprašaj. James Bond je agent političnega diskurza, kolikor ta nastopa kot eden, kot enosten, kot dogmatični in ortodoksni eden, ki meji na norost in enotnost: norost je brez zunanosti, enotnost je zaprta sama vase.

James Bond potemtakem ne more biti »agent pluralnosti«, pač pa edinole »agent enotnosti«, saj je vendar *enojni/enostni agent* (ni npr. »dvojni agent« kot se je primerilo številnim agentom), ki je v službi Njenega Velikanstva. In to ni kar nekaj samoumevnega.

Nemara se smemo zdaj vendarle vprašati: Kateri James Bond pa je enojni agent? Kateri James Bond je v službi Njenega Velikanstva? ROGER MOORE ali SEAN CONNERY? Odgovor bi se v prvem realnem približku nemara glasil: torej kateri? Tisti, ki je boljši igralec! In to ni nič slabega.

Toda nočemo reči le tega, pač pa bi radi rekli tudi to, da stavimo in investiramo v razvpito polemiko o tem, kdo je boljši in kdo slabši igralec, Roger Moore ali Sean Connery, polemiko torej, ki se zdi »naivna«, »pred-konceptualna«, »pred-teoretska«, sami analitski predelavi »bondovskega« polja »vnanja«. Rezultat tega »akterskega« boja je obče znan: Vsi – vključno s samim S. Conneryjem – zatrjujejo, da je *Roger Moore slabši igralec kot Sean Connery*. Promocija opozicije boljši igralec/slabši igralec v območje filmske govorice pa nam ne rabi za obči pogoj in slavnostno dopolnilo neke »teorizacije«, niti je ne prodajamo kot estetske oz. gledališko-filmske vrednosti, pač pa trdimo le, da seže v tej točki filmska govorica vselej prek same sebe, saj original sam tukaj doseže točko svoje interpretacije.

Mi pa bi radi dokazali, da je Roger Moore boljši igralec kot Sean Connery, seveda na neki drugi in drugačni ravni, na ravni, ki se bo izmaknila vsakršni »teoriji igre«, »didaktiki«, »aksiologiji«, še zlasti pa raznim bebastim »govoricam tele-sa« ipd.

Dokaz bomo izvlekli iz »bondovskega« filma *Samo za tvoje oči* (*For Your Eyes Only*). Vprašanje, ki se nam takoj zastavlja, je: zakaj pa iz tega – zakaj prav iz tega? Izbiro lahko kajpak takoj povsem ustrezno utemeljimo: to je bržčas edini »bondovski« film, v katerem je Jamesa Bonda nujno in

Star Dust

Sidney Sheldon:
A Stranger in the Mirror, 1976
Stranac u ogledalu,
 Otakar Keršovani, Rijeka 1984

neogibno moral igrati prav Roger Moore. Zakaj? Zato, ker je tista »zgostitev« – v mislih imamo kajpak natanko tisto »zgostitev diskurzov«, ki nastopi še pred »špico« in Sheeno Easton – torej »zgostitev« iz začetka filma, ekskluzivna aparnaža Rogerja Moora. Na kaj merimo v tej »zgostitvi«? V tej »zgostitvi« James Bond polaga cvetlice na grob svoje zakonske, a pokojne žene, ki so jo v enem izmed prejšnjih »bondov« ustrelili. Prav Roger Moore pa je bil v tem filmu njen mož, Roger Moore je bil potemtakem edini James Bond, ki se je kdajkoli – enkrat – poročil.¹ Kot smo že omenili, pa igra Jamesa Bonda v *For Your Eyes Only* prav Roger Moore. Roger Moore je potemtakem v tem filmu vsaj konstitutiven Q.E.D.

Zdaj pa lahko preidemo k osrednjemu dokazu. Če je don Juan »subjekt nezavednega«, potem je James Bond »lingvističen subjekt«. Toda to nas v tem trenutku niti ne zanima in nam kajpak ni treba rekapitulirati celotne zgodbe. Nas zanima – recimo temu tako – »geografska« razsežnost filma. Prva, temeljna in definitivna ugotovitev se glasi: Z »geografskega« aspekta se zgodba dogaja – in to je ključno – v vseh naših sosedah, se pravi v vseh državah, ki mejijo na Jugoslavijo. Po pojdmu po vrsti:

1. Albanija: angleška vojna vohunska ladja se raztrešči ob albanski obali.
 2. Italija: del filma se dogaja v Cortini D'Ampezzo.
 3. Avstrija: Innsbruck je temeljni sestavni del šifre.
 4. Grčija: največji del filma se dogaja v Grčiji.
 5. Bolgarija, Madžarska in Romunija pa so »sileptično« pričene v to tvorbo: te tri države so povzete v »Sovjetski zvezi« (prek varšavskega pakta, vzhodnega bloka), ki v filmu kupuje neko zaupno vojaško skrivnost (novi »gadgets«).
- Takoj lahko opazimo, da teh sedem držav »geografsko« obkroža Jugoslavijo oz. James Bond Jugoslavijo obide – kakorkoli že, *Jugoslavija umanjka*. Toda ta Bondova izbira nikakor ni arbitrarna, saj velja za vse »bondovske« filme strogo in nezvedljivo pravilo: James Bond pušča po vseh deželah, po katerih se potika, razdejanje in opustošenje, razen v deželi Njenega Velikanstva, Delodajalca – v svoji Domovini tega nikoli ne počne! Kot pa smo videli, je James Bond akcijsko udeležen v vseh mejnih/sosednih državah Jugoslavije: Jugoslaviji se pač spretno in previdno, nemara celo domoljubno in državotvorno izogne!² Iz tega pa lahko sklepamo le to, da je *Jugoslavija druga Bondova Domovina, njegov drugi Delodajalec*, kar pa seveda pomeni natanko to, da je *James Bond dvojni agent*.

Najmočnejši razlog za to, da vsega tega nihče ne ve, pa tiči v odlični igri Rogerja Moora.

Prav to pa nedvomno in nedvoumno potrjuje našo tezo, da je Roger Moore boljši igralec kot Sean Connery.Q.E.D.

¹ Kot je učen bralec že lahko ugotovil, smo – zaradi povsem strukturalnih razlogov – z nekakšnim metodološkim trikom vpisali Rogerja Moora kot tistega Jamesa Bonda, ki se je edini poročil. Poročil pa se je kajpak neki tretji – pa ne katerikoli tretji – prav tisti drugi, ki vselej šteje kot tretji. Kot tretji James Bond pa vselej fungira George Lazenby – in prav George Lazenby se je v *V službi njenega velikanstva* (On Her Majesty's Secret Service) tudi dejansko poročil. To pa je najlepši dokaz za našo podmeno, da Roger Moore ni navčno nadomestil (alternacija – ne!!) Seana Conneryja v vlogi Jamesa Bonda, temveč bi lahko zastavek celo prevrnili in rekli: George Lazenby je nadomestil Rogerja Moora in še več: George Lazenby je v tem bondovskem filmu (po pravici povedano: bil je tudi njegov edini) »vskočil« kot »filmski dvojniki« Rogerja Moora. Tako se je Roger Moore zelo umno izognil tej intimno-sentimentalni burleski. Zato se moramo vselej vprašati: Kateri James Bond? In v tem ni nič tragičnega.

² Seveda se en film kljub temu dogaja v Jugoslaviji – *From Russia With Love*. Film v Jugoslaviji kajpak ni bil predvajan.

Zgodba je sicer banalna (o dekletu, ki hoče uspeti v Hollywoodu, in potem tudi zares uspe), a misli, ki si danes hoče vzeti za predmet kaj drugega kakor samo sebe, je tako in tako usojeno, da naleti na banalnosti. To je tudi zelo literarna zgodba (dekletu hoče uspeti, da bi dobila možica iz višje kaste, in ga tudi dobi, a ko možic zve za pota uspeha, ga apetit seveda mine: edina pot, da ga dobi, je najzanesljivejši način, da ga zgubi), a posebna gnusoba knjige je v tem, da literarno štorijo tudi literarno pretenciozno obdeluje; v tej gnusnosti je tudi vir njenega uspeha.

Zanima nas ta sociološki vidik: namreč tista objektivna laž, ki je konstitutivna za hollywoodski mit in ki množičnega porabnika umetnostnih dobrin še kar naprej fascinira.

Ta laž, ki je dejanskost hollywoodske javne podobe, ima obliko ljudske modrosti: v Hollywoodu, kakor povsod in bolj kakor drugod, je mogoče uspeti samo z vlačugarstvom. Da je v tem verovanju nekaj plebejsko preprostega, nas lahko opozori že elementaren račun iz teorije množic: četudi so vse igralke vlačuge, pa se vsem vlačugam, ki bi rade bile igralke, ne posreči, da bi igralke tudi postale. Da ta modrost še ni vsa resnica, nas prepriča druga razsežnost tega istega mita – namreč njegov pravi vidik, o katerem nas skrbno obveščajo mediji: Elisabeth Taylor se je, denimo, pravkar četrtič poročila. Če gledamo zadevo diahrono in antropocentrično, potem je videti, kakor da se kar naprej ločujejo in poročajo.

A če Hollywood pogledamo sinhrono in strukturno, potem vidimo, da so v vsakem trenutku vsi poročeni.

S tega strukturno-sinhronnega stališča, ki je navsezadnje edino ustrezno gledišče za branje mitologij, je Hollywood zgled kreposti po nekem določenem umevanju vrline. Kate-rem? *Matrimonium* je ena izmed tistih preburžoaznih lokalnih oblastnih struktur, ki jih buržoazna država prevzame od poprejšnjih formacij in investira s svojim razrednim interesom.* V fevdalizmu zakonske zveze varujejo *rod*, tj. sorodstvene strukture kot konstitutivni ideološki moment družbenih razmerij – v kapitalizmu poročna pogodba varuje *denarne* interese partnerjev. Matrimonialni vidik je pač ena izmed neodtujljivih razsežnosti industrijske poslovnosti filmskega pogona. Udeleženci skrbijo za svoje interese – tega jim ni zameriti, saj bi sicer ravnali proti temeljnemu zakonu, ki omogoča posamezniku, da se vključi v proizvodnjo vrednosti; če zakona ne bi spoštovali, bi ga seveda ne ogrozili, saj deluje »objektivno« – samo padli bi ven iz proizvodnje vrednosti. Če sam ne skrbiš za svoje koristi, bo nekdo drug poskrbel za svoje. Če hočeš biti zraven, moraš pač ravnati po spoznani nujnosti, četudi je ta nujnost iluzorna – to je vendar preprosto.

Samo da prav na tem kraju pride do interference dveh ideoloških zahtev, ki sta v meščanski družbi enako legitimni. Na drugi strani se namreč od meščanskega osebkha hkrati zahteva, da bodi ekspresiven, tj. iskren – svoj pravno-ekonomski status mora napolniti s psihološko avtentiko. To je specifični meščanski način priznavanja *objektivne* narave ideoloških iluzijam. V »laž« navsezadnje ni treba verjeti, zadosti je, da jo »živiš«. Verjeti začneš pozneje, ko greš skoz »self-awareness« trening. Ampak »sensitivity training« pride pozneje, ko meščanski heroizem, četudi zgolj meščanski, postane preveč heroičen za meščana. V zlatih časih Hollywooda pa se tamkajšnji subjekt konstituira prav v tej ideološki kontradikciji: edini kraj njegove avtentičnosti je kraj, kjer avtentike biti ne sme. Vlačugarstvo je način tragičnosti, kakor je možna v meščanskem svetu.

Če bi to ne bil konstitutiven moment v filmski industriji, filmska industrija ne bi tako veselo izkoriščala prav tega *motiva*.

Tu ne gre zgolj za kolizijo dveh ideoloških momentov, pač pa za vprašanje *igralske tehnike* v najbolj temeljnem pomenu: igravec mora biti prepričljiv, in pornografija kapitalne produkcije, ta gnusobnost kot motiv, je hkrati čisto tehnični problem igralčevega *imagea*, saj se mora v njem »vsebinska« vloga nenehno in nerazločljivo prepletati s samo formo zasebne avtentike. Kje drugod razen v Hollywoodu in v ljubljanski Drami pa še igralci *živijo* svoje vloge? Pred kamero in pred gledalcem lahko vlogo »podoživljajo« prav v meri, v kateri živijo svojo produkcijsko-poslovno vlogo. Realizacija Stanislavskega je Zolajeva Nana, ne Marija Petrovna Ljiljina. V tem je tudi neizpodbitni progres, ki ga je Hollywood naredil glede na odrske mračnjake: bolj ko filmarji nasledajo svoji lastni laži glede »zasebnosti« (tj. svoje vloge v produkciji vrednosti) – bolj se lahko te iste avtentike osvobodijo v svoji poklicnosti. Bolj ko zaavtentificirajo business, bolj lahko tehničirajo proizvodni proces. Ali: diletantizem v poslovnih razmerjih jih osvobodi za profesionalizem v igralski praksi. Ali še: več ko svoje »vloge« vnesejo v svoje zaresno zasebno avtentično življenje (tj. v produkcijo kot produkcijo menjalne vrednosti) – manj je treba tega zaresnega, osebnega in avtentičnega v njihovi »vlogi« (tj. v konkretnem delovnem procesu kot produkciji uporabne vrednosti); bolj ko naivno verjamejo svojemu poslanstvu kot subjekti, manj jim je te vere treba kot proizvodnega dela – konkretno delo in proizvodnja uporabne vrednosti je zadeva tehnike in profesionalizma. Bolj ko se producentom posreči, da ti sferi ločijo, bolj ko se torej vlačugajo, boljše filme bodo delali.

Zato pa je seveda nujen davek, da bo en del produkcije posvečen mitološkim temam tipa *Zvezda je rojena*, *All that jazz* ipd. Te mitologije imajo vrednost teoretičnega komentarja k proizvodni praksi; a mimogrede je ta teorija še uspešniška, ker streže nizkim nagonom publike, prav tem umazanim potrebam, ki jih visoki profesionalizem sodobnega filma frustrira: namreč sli publike po avtentiki.

Rudi Štrukelj

* Splošneje o mehanizmi tega zasedanja, s katerimi kapitalistična država napelje na svoj mlin lokalne oblasti, ki so nekdanje rabile drugim razredom, gl. »Uvod« Zojke Skušek-Močnik k zborniku *Ideologija in estetski učinek*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.

Žvižg v dvorani

Ko gledalec sredi filma zasliši rezek žvižg, ga najprej pripiše filmu. Ko se ta žvižg zasliši drugič, se ga gledalcu posreči locirati. Žvižg ne prihaja iz zvočnikov, žvižga gledalec v dvorani. Rezek žvižg ima v zahodnoevropski kulturi pomen protesta, neodobravanja. Celo uraden žvižg, žvižg miličnikove piščalke, pomeni, da mož postave ne odobrava določenega državljanovega dejanja. Ko se zasliši miličnikov žvižg, bo sleherni udeleženec konkretne situacije premislil, ali ni nemara kaj zagrešil. Če je, se bo prostovoljno predal v roke pravice.

Kako pa naj razmišlja gledalec v kino dvorani, ko zasliši rezek žvižg?

Oborožen je zgolj z vednostjo, da nekomu nekaj ni všeč. V kino dvorani predmeta neugodja bržkone ne bi bilo težko določiti – gledalec protestira zoper film.

Na zdajšnji točki je to seveda še nesmisel – če gledalcu film ni všeč, lahko zaradi protesta zapusti dvorano in zahteva pri blagajni – če je v njem dovolj komedijanta – naj mu vrnejo denar. Ker pa gledalec ne zapusti dvorane in, s tem da ostane protestira zoper film, je treba njegov signal razumeti drugače. Za njegov žvižg lahko predpostavimo, da ni namenjen objektu opazovanja, temveč nekomu drugemu.

V našem primeru ta drugi ni in ni hotel razumeti gledalčevega žvižga, tako da je ta nehal žvižgati in se je odločil za artikuliran zvok, zavpil je namreč – ostrina! Zdaj je nenadoma postalo vse jasno. »Slika na platnu je megljena«, je bila vsebinska sporočila, ki ga je gledalec hotel sporočiti kinooperaterju. Hkrati pa je za nazaj dobilo smisel tudi njegovo neuspelo žvižganje.

Tu se postavita tile vprašanja:

A) *Ali je bil sam žvižg tako pomanjkljivo adresiran, da je potreboval naknadno pojasnilo?*

B) *Kako lahko gledalec računa, da bo njegov žvižg padel na plodna tla?*

Prvo vprašanje vstavimo v Jakobsonov model šestih jezikovnih funkcij.

1. Prva funkcija je referencialna, gre ji za to, da da o referentu natančno pojasnila.

V našem primeru, ko je referent slika na filmskem platnu, pomeni žvižg sporočilo, da je s sliko nekaj narobe.

2. Emotivna funkcija izraža odnos med pošiljalcem sporočila in sporočilom. Žvižg v našem primeru izraža gledalčevo negotovanje nad filmsko sliko.

3. Konativna funkcija izraža pošiljalčev odnos do naslovnika. To, da gledalec žvižga, je tu najčistejše določilo njegovega odnosa do adresata, do kinooperaterja.

4. Fatična funkcija rabi vzpostavitev, podaljšanje ali prekinitev občevanja. V našem primeru – gledalec pri večkratnem žvižganju.

5. Poetična funkcija je odnos sporočila s samim seboj. Pri gledalčevem žvižgu je ta funkcija najočitnejša, ker se mu komunikacija s kinooperaterjem ne posreči. Drugi gledalci mu pripišejo, da je neolikan in prostaški, kar pa je njegov prispevek k umetnosti. Ne smemo namreč pozabiti, da je poetična funkcija rezervirana prav za umetnost.

6. Metajezikovna funkcija določa smisel znakov, ki bi jih utegnili narobe razumeti. V našem primeru nastopi ta funkcija šele post factum, v klicu – ostrina!

In to je to.

Gledalec, s tem ko žvižga, daje vedeti, da je nekaj narobe, ker žvižga, ni zadovoljen z obstoječim stanjem, žvižganje ponovi, ker hoče za vsako ceno vzpostaviti komunikacijo, z žvižgom izraža svojo oceno operaterjeve sposobnosti, ker žvižga, se avditoriju predstavi kot neotesanec.

Z žvižganjem se mu pravzaprav posreči malone vse, vse, razen določitve naslovnika.

Odgovorimo še na vprašanje, kako lahko gledalec računa, da bo njegov žvižg padel na plodna tla.

Gledalec je pri sebi ugotovil, da je filmska slika na platnu nejasna. Četudi bi se mu posrečilo to z žvižgom sporočiti želenemu adresatu, kako se lahko nadeja, da bo ta kaj ukrenil?

Če je namreč slika na platnu že ves čas neostro, potem to pomeni, da operater meni, da je filmska slika ustrezna; če ne bi bila ustrezna, bi jo namreč moral nedvomno že popraviti. V tej situaciji žvižgajoči gledalec ne more poročati o objektivnem stanju predvajane filmske slike, kajti tisto, kar sporoča, je zgolj njegov vtis ob filmski sliki, je njegovo umetniško doživetje. Če pa je ob dani sliki povezano z neugodjem doživeti enega samega gledalca, res ne bi bilo smiselno spreminjati ostrine, kajti kdo ve, koliko gledalcev bo potem protestiralo.

Sam rezultat pa nas ne sme potreti. Če se žvižgajočemu gledalcu že ni posrečilo, da bi se sporazumel s kinooperaterjem, pa je njegovo namero prepoznalo vsaj občinstvo v dvorani.

Bernard Nežmah

summary

One of the most significant turns in contemporary film theory was effected by Lacanian psychoanalysis. Hence the joint issue of two magazines, **EKRAN** and **PROBLEMI**, focusing upon film theory and theoretical psychoanalysis, respectively. The following paragraphs are going to outline a few contributions that, as sharp theoretical interventions, provide new horizons for the topic of film.

Braco Rotar's *De lumine et de visione* (Prolegomena to a Theory of Seeing) explores the myth of Pygmalion and the related notion of artistic creativity. The author gives evidence for both to have a history, repressed in the 19th century ideology of art. Creation as a concept belongs to the humanistic theory of art, and relates to the topic of picturing and invention. The Pygmalion myth forms part of an archaic Aphrodite myth poetically remade by Ovid in his *Metamorphoses*. Both creation and the Pygmalion myth concern the task of animating the inanimate, and the opposition between appearance and essence. Mythological metamorphoses of Aphrodite, metamorphotical universe of the 16th century Neoplatonism, and the Cartesian mechanical anatomy, are the three solutions of the problem of animating the inanimate. All the three imply a theory of sight and vision which is also a theory of metamorphosis and procreation. Analyses of the Aphrodite myth, and of the Humanistic and Cartesian conceptual universe, reveal what ideology of creativity has been suppressing since Romanticism: the imitation on two levels – as a reproduction of nature and as procreation; the place of subject in a conceptualization of the universe; the image as a mediating instance and, simultaneously, a non-transparent screen; the separation of the object. Creation, presented as an act of subject's sovereignty by the post-Romantic ideology of art, turns out to be a compulsive act, repetition of the separation, imaginary reproduction of castration in which the terrifying intervention of the Other is the intervention of the (envious) other sex.

In "The Position of Cinematography in the History of Ideas", Rastko Močnik considers the cinema as an instance of the "artistic use of machine". He treats the cinematographic art as a major change within a tradition that goes back to Egyptian "speaking busts" and culminates in the 17th and 18th century automata. In the traditional "artistic" use of machines, the ideological demand went well beyond the ideological potential of technologies, while the cinematographic technology reverses this relationship and is therefore one of the first "artistic machine-technologies" able to generate an ideology of its own. The author further explores the specific of the ideological interpellation as operated in cinema, developing this "Althusserian" subject in the direction of a "Freudian" conceptualisation. Zdenko Vrdlovec's *The Voice* ponders upon the emergence of sound film and its treatment in film theories. It refers to Michel Chion's *La Voix au cinéma* which distinguishes the invention of a specifically cinematic voice – the "acusmatic" voice, neither inside nor outside a picture. (A few chapters of the Chion's book are translated for this issue.) *The Voice* tries to prove, basing upon *The Manifesto on Sound Film* signed by Eisenstein, Pudovkin and Alexandrov, that the opposition to the introduction of sound was actually against the idea of hearing voices of already speaking persons in the silent film. The text brings certain theories of asynchronic sound, the

Derridaian criticism of phonocentrism, the psychoanalytic theory of voice, a differentiation between sound and voice, and a suggestion of the parallel between voice and look in film.

The voice is also the subject of Bojan Baskar's *On Church in Cinema*. The invisible voice in film can imply a deception about the sex of its bearer, just as the "erasure" of sex provided church singers – castrates – with voice. And their voices gave more opportunities for mistaking sex. The topic is further developed with reference to Balzac's *Sarrasine*.

The voice leads us to music, or Musical comedy, discussed by Silvan Furlan. He draws attention to so-called classic musical comedy, presenting it as a privileged Hollywood genre, and as "spectacle about spectacle". The author analyses the codes of this genre and presents a few critiques that have drilled into its ideology. Bojan Kavčič, *In the Mirror of Time* (Introduction of Audio-Visual Media and Psychoanalysis to the Slovenian Masses), remembers the first writings on sound film, television and psychoanalysis in Slovenian press. These writings are, however, an occasion for a symptomatic reading of national ideology and its relation to film and television.

Bogdan Lešnik's contribution, *Traces Oblige*, explores the concept of identification in film, as well as paradoxes in cases of so-called subjective camera. The *Traces* are followed to the effects of narrative, and the subject of genre, as they reveal in film, notably in Montgomery's *The Lady of the Lake*, in opposition with the "subjective perspective" in written narratives. In a conversation with Rastko Močnik, Jean-Louis Schefer talks about his book *L'homme ordinaire du cinéma*: writing it he followed his own experience and memory; he wasn't concerned with a film theory of spectator but rather turned towards literature.

Soya Western by Majda Širca presents the khung-fu film and offers the first serious interpretation of this genre, perhaps the most popular one after the Western.

Translating Pascal Bonitzer's *Hitchcockian Suspense* and Raymond Bellour's analytical studies titled *The System of Fragment*, we wish to introduce to our readers two theoretically penetrating texts from abundant literature on a great artist of the 20th century – Alfred Hitchcock.

**številka 12,
1983
(238, letnik XXI)**

uredništvo

Miha Avanzo (glavni urednik), Andrej Blatnik, Miran Božovič, Mladen Dolar (odgovorni urednik), Branko Gradišnik, Milan Jesih, Miha Kovač, Peter Mlakar, Rastko Močnik, Denis Poniž, Rado Riha, Jože Vogrinc, Zdenko Vrdlovec, Igor Zagar

svet revije

Miha Avanzo, Mladen Dolar, Uroš Kalčič, Sergej Kapus, Peter Lovšin, Rastko Močnik, Boris A. Novak, Braco Rotar, Ivan Urbančič, Jože Vogrinc, Slavoj Žižek (delegati sodelavcev); Jože Dežman, Marko Kerševan, Valentin Kalan, Marjan Kotar, Lev Kreft, Sonja Lokar, Tomaž Mastnak, Jože Osterman (predsednik), Marko Svabič, Jadranka Vesel (delegati širše družbene skupnosti)

Revijo denarno podpira Kulturna skupnost Slovenije

po sklepu republiškega sekretariata za kulturo in prosveto št. 421-1/74 z dne 14. 3. 1974 je revija oproščena temeljnega davka od prometa proizvodov.

tekoči račun

50101-678-47163 z oznako: za Probleme
letna naročnina (za letnik 1983) 300 din, za tujino dvojno

izdajatelj

RK ZSMS

uredništvo sprejema sodelavce

vsak torek od 16.-18. ure in četrtek od 10. do 12. ure v svojih prostorih na Gosposki 10/I

**revija
za film in televizijo**

**vol. 8
(letnik XX)
številki 9 in 10/1983**

ustanovitelj in izdajatelj
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

sofinancira
Kulturna skupnost Slovenije

Izdajateljski svet

Marjan Brezovar (DSFD)
Tone Frelj (ZKOS)
Silvan Furlan (Ekran)
Vladimir Koch (AGRFT)
Janez Marinšek (ZKOS)
Neva Mužič (DSFD)
Vili Ravnjak (RK ZSMS)
Sašo Schrott (Ekran)
Zdenko Vrdlovec (Ekran)
Boris Tkačik (RK SZDL, predsednik)
Toni Tršar (TV Ljubljana)

ureja uredniški odbor

Jože Dolmark
Silvan Furlan (glavni urednik)
Bojan Kavčič
Viktor Konjar
Brane Kovič
Sašo Schrott (odgovorni urednik)
Cveta Stepančič-(oblikovanje)
Branko Šomen
Zdenko Vrdlovec
Matjaž Zajec

stalni sodelavci

Bogdan Lešnik
Darko Štrajn
Milenko Vakanjac

Matjaž Škulj (foto)
Majda Širca (sekretar uredništva)
Martina Rotar (lektor)

tisk

Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana

naslov uredništva

Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana
telefon 317 645

stiki s sodelavci in naročniki

telefon: 318 353
vsak dan med 12. in 13. uro

cena posameznega izvoda
(3 tiskane pole) 50 din
(dvojna številka) 80 din
(za tujino dvojna cena)
letna naročnina 420 din
za dijake in študente 350 din

žiro račun

50101-678-47478
Zveza kulturnih organizacij Slovenije
Kidričeva 5
61000 Ljubljana

nenaročenih rokopisov ne vračamo

oproščeno prometnega davka
po pristojnem mnenju Republiškega
komiteja za kulturo in znanost
št. 4210 - 16/82, z dne 26. 1. 1982.

