

NARCIS IN OJDIP GREŠTA V KINO – SPEKTATOR V FILMSKI TEORIJI SEDEMDESETIH LET

OD MITA K PSIHOANALIZI IN MARKSIZMU, Z LACANOM, BAUDRYJEM, METZOM IN LAURO MULVEY O FILMSKEM APARATU, MEHANIZMU FILMSKE INTERPELACIJE, STOPNJAH IDENTIFIKACIJE, DO NOVIH SPEKTATORSKIH POZICIJ.

POLONA PETEK

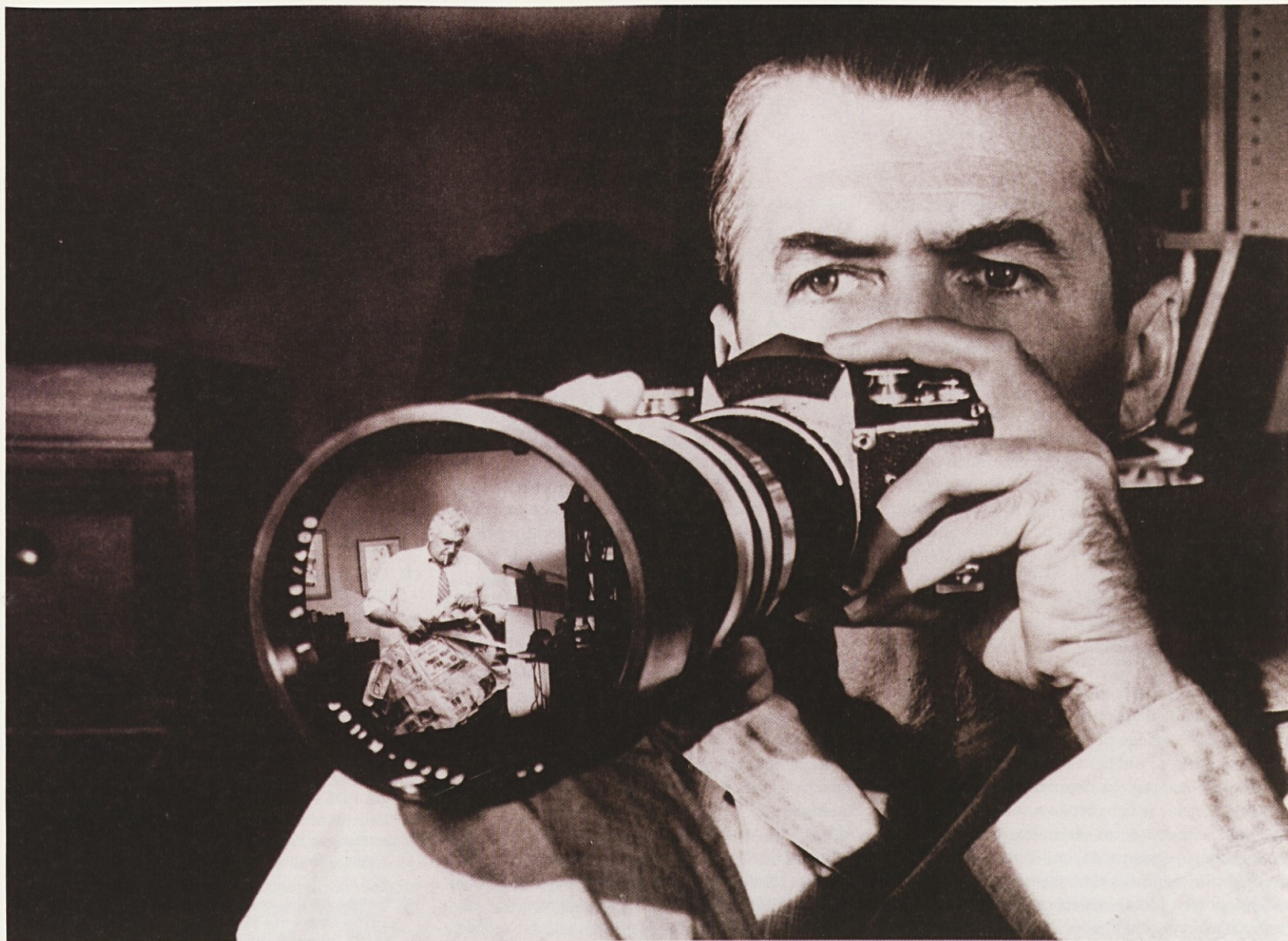
Nekoč je živel prelep mladenič. Ljubili in oboževali so ga tako moški kot ženske, a on ni svojih oboževalcev niti opazil. Nekega dne je njegova ravnodušnost tako prizadela nekega neuslišanega ljubimca, da je prosil bogove, naj kaznujejo prevzetnega mladeniča. Nemesis, boginja usode in maščevanja, je prošnjo uslišala. Ko se je mladenič čez nekaj dni podal na lov v bližnji gozd, ga je pot zanesla mimo ribnika, in ko se je ustavil, da bi si potešil žejo, je na gladini ugledal prelepo prikazen. V hipu, prvič v življenju, je mladenič začutil tisto, kar so dobro poznali njegovi oboževalci – zaljubil se je. Dan za dnem se je vračal k ribniku in se spogledoval s skrivnostnim lepotcem. Mladenič je bil presrečen; neznanec ga zagotovo ljubi, saj mu vztrajno vrača nasmeh in ga vabi v svoj objem. A zakaj se mu ne pridruži? Zakaj mu nikoli ne odgovori? Ob tej misli je mladeniča obšlo usodno spoznanje. Seveda! Kaj je le mislil! Njegov nemi ljubimec ni nič drugega kot odsev. Njegov dragi je ... on! A mladeniča to ni odvrnilo. Še naprej se je vračal k ribniku in hrepeneče opazoval svojega nedosegljivega izbranca, dokler ga ni strast popolnoma izčrpala. Ko so se ob ribniku zbrale vodne nimfe, da bi ga prepriča-

le, naj se vrne domov, jih je namesto mladeniča pričakal le prelep rumen cvet.

Mladenič je bil seveda Narcis, čigar zgodbo je v številnih različicah upodobila vrsta avtorjev od antike do danes. Najbolj znana literarna verzija, povzeta v zgornjem odstavku, se je ohranila v Ovidovih *Metamorfozah*, napisanih v prvem desetletju naše dobe tik pred pesnikovim izgonom iz Rima. A podobnost Narcisa ni ostala omejena zgolj na literaturo oziroma umetnost. V zgodnjem devetnajstem stoletju se je njegovo ime začelo pojavljati v pogovornem jeziku kot vzdevek za sebične, domišljave ljudi in ob prelomu stoletja je ta ne posebno privlačna, a bojda dokaj razširjena človeška lastnost pritegnila pozornost psihoanalitikov. Havelock Ellis je iz imena Ovidovega protagonista izpeljal pridevnik, s katerim je opisal posameznika, ki je patološko zaverovan sam vase, Paul Näcke pa je skoval besedo narcisizem in pojav razglasil za obliko perversnosti. Tu se je z esejem *Zur Einführung des Narzißmus* (1914) vmešal Sigmund Freud; trdil je, da je narcisizem lastnost, ki jo v nekaterih obdobjih življenja in v določenih okoliščinah izkusi vsako človeško bitje (natančneje: otroci, ženske in bolniki), je pa to psihološko dispozicijo treba potla-

čiti, če naj posameznik postane avtonomen in suveren član človeške družbe. Po Freudu so to teorijo prevzeli številni psihoanalitiki z Jacquesom Lacanom na čelu, ki je iz nje v predavanju *Le stade du miroir* (1936) izpeljal znamenito tezo o imaginarnem registru človeške psihe oziroma o tako imenovani stopnji ogledala v posameznikovem psihosocialnem razvoju. Narcis, ki najprej ne prepozna svojega odseva, nato pa se s svojo reprezentacijo (ki je nekaj eksternega, to je nekaj, kar Narcisu ni imanentno) popolnoma poistoveti, se je Lacanu zdel idealna prisposoba za njegovo teorijo, ki pravi, da človeška identiteta in simbolizacija temeljita na zmoti. Po Lacanovem mnenju ljudje živimo v zmotnem prepričanju, da poznamo sebe in druge ter da nas različni sistemi simbolizacije (na primer jezik) ustrezno reprezentirajo v naši komunikaciji z drugimi člani človeške družbe.

Povedano na kratko, v psihoanalitski dikciji je Narcis postal utelešenje vsakega človeškega posameznika tik pred zadnjo stopnjo socializacije, ko posameznik potlači narcisistično osnovo svoje identitete in zavzame mesto subjekta v simbolnem registru. Formacijo subjekta oziroma vstop v simbolni red pa so tako Freud in Lacan kot tudi njuni nasledniki raz-



tolmačili s pomočjo nekega drugega antičnega mita, to je zgodbe o Ojdipu. S psihoanalitskega stališča se Narcisova zgodba torej ne zaključí z mladeničevo metamorfozo v cvetlico, temveč s potlačitvijo, ki Narcisa potisne v nezavedno, na njegovo mesto pa stopi Ojdip, ki nato postane subjekt, ko razreši oziroma potlači kastracijski kompleks.

V psihoanalitski različici je Ovidova pripovedka o Narcisu dosegla pisce, ki so si ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja prizadevali, da bi razmišljanju o filmu pridobili ugled akademske discipline. S svojo hermetičnostjo (zlasti v lacanovski verziji) je bila psihoanaliza kot nalašč za to, da je filmski teoriji zagotovila potrebno kompleksnost, z osrednjim mestom, ki ga je ta diskurz (s pomočjo Narcisa) pripisal odnosu med posameznikom in metaforičnim ogledalom oziroma zaslonom, pa je psihoanaliza filmskim teoretikom ponudila nadvse priročno orodje za razmislek o odnosu med gledalcem in filmskim platnom. Najvplivnejši uporabniki tega orodja, ki je obrodilo sadove, v akademskih vodah danes poznane pod imenom teorija filmskega aparata, so bili Jean-Louis Baudry, Christian Metz in Laura Mulvey.

Baudry, Metz in Mulveyjeva so na (francosko in

britansko) akademsko prizorišče stopili v trenutku, ki so ga poleg freudovsko-lacanovske misli zaznamovale tudi druge teoretske paradigme. Čeprav se je marsikatera od slednjih bistveno razlikovala od psihoanalize, je vendarle mogoče nekoliko splošiti in trditi, da je takratno zahodnoevropsko intelektualno klimo preveval strah pred malignimi mehanizmi ideologije, ki se jim ne moremo izogniti nikjer, še posebno ne na področju kulture in razvedrila.¹ Baudry se je zato oprl tako na Lacana kot tudi na marksističnega filozofa Louisa Althusserja, ko je razvil tezo o filmskem aparatu.² Po njegovem mnenju film ni preprosto medij za pripovedovanje takšnih ali drugačnih zgodb, med katerimi so nekatere bolj ali manj demagoške, druge pa povsem nevtralne. Film oziroma kino je ideološki aparat države, ki svojih gledalcev ne nagovarja, temveč jih interpelira, to je vpokliče v simbolni red kot subjekte ideologije.

Mehanizme filmske interpelacije je nato podrobneje pojasnil Metz, ki se je pri tem še močneje oprl na Lacana.³ Po Metzovem mnenju se gledalec seveda lahko poistoveti s katerim koli likom v nekem filmu – temu Metz pravi sekundarna identifikacija –, a film kot medij od gledalca zahteva še neko drugo obliko

identifikacije, brez katere nam film sploh ne bi bil dostopen oziroma doumljiv. Primarna identifikacija pomeni narcisistično identifikacijo s spektatorjem, to je z »idealnim«⁴ gledalskim položajem, ki ga kot takšnega predvdi oziroma ustvari film sam. Medtem ko se sekundarna identifikacija odvija v simbolnem registru (zato je, kot pravita Roland Barthes in Raymond Bellour,⁴ večina zgodb zgolj ponovitev Ojdipove zgodbe), primarna identifikacija s položajem spektatorja v gledalcu sproži ponovitev imaginarne stopnje ogledala. Gledanje filmov je torej ideološki proces, v katerem film gledalca interpelira kot spektatorja (tako kot je posameznik vpoklican v vlogo subjekta), ki podoživi Narcisovo konfrontacijo z ogledalom in njegovo metamorfozo v Ojdipa. Gledanje filmov torej ni nedolžna zadeva, saj so pri tej dejavnosti aktivirani tisti momenti človekovega psihosocialnega ustroja, ki smo jih bili ljudje v otroštvu prisiljeni potlačiti, da bi postali suvereni člani človeške družbe, užitek, ki ga ponuja film, pa tako ni nič drugega kot pasivni užitek potrditve tako pridobljene identitete, ki dodatno okrepi izvirno potlačitev narcisističnih teženj in ojdipske želje.

Ob Metzovi teoretizaciji spektatorja so v tem obdobju izšli še sorodni prispevki avtorjev, kot so Jean-

Pierre Oudart, Daniel Dayan in Stephen Heath, ki jih je zanimalo zlasti, s kakšnimi sredstvi film ustvari in predvsem vzdržuje spektatorsko pozicijo.⁵ Pri tem so se tudi ti teoretiki oprli na Lacana, natančneje na njegov kontroverzni koncept šiva (*suture*), s katerim je psihoanalitik poimenoval mehanizem, ki prikriva nestabilnost in decentraliziranost simbolnega subjekta.⁶ S pomočjo šiva so Oudart, Dayan in Heath Metzovemu in Baudryjevemu seznamu dejavnikov, ki spodbujajo gledalčevo pasivno interpelacijo v položaj spektatorja (spanju podobno stanje, negibnost, zatemnjena kinodvorana in tako naprej), dodali še nekaj faktorjev, ki so temeljno povezani s filmu specifično estetiko (na primer, montažo tipa kader/protikader). Skratka, neposrednih referenc na Ovidovo pripovedko v teh besedilih sicer ne najdemo, a tako teoretiki aparata kot avtorji teorije o filmskem šivu so po za- slugi psihoanalitskega pristopa privzeli razumevanje spektatorja kot pozicije, ki naj bi jo zavzel gledalec, ki se kot Ovidov Narcis zaljubi v svoj odsev na filmskem platnu.

Tovrstno teoretiziranje je imelo kar nekaj posledic. Prvič, čeprav so vsi omenjeni avtorji špekulirali o tem, kaj naj bi se ob ogledu filma dogajalo z gledalcem, jih slednji v resnici ni niti najmanj zanimal. Takratna avtoriteta psihoanalitskega diskurza in njegovega razumevanja subjekta je te teoretike zavedla v prepričanje, da gledalci, hočeš nočeš, dejansko zavzamejo položaj spektatorja oziroma da jim, če tega nočejo ali ne zmorejo storiti, filmska simbolizacija – preprosto povedano, pomen filma – ostane nedostopna. Osnovni *modus operandi* filmske vede je tako postala tekstualna analiza, s pomočjo katere je mogoče razumeti konstrukcijo spektatorskega položaja. Drugič, čeprav je bil eden od povodov za tovrsten razmislek o filmu ravno strah pred »pranjem možganov«, ki naj bi ga izvajali ideološki aparati države, sta teoriji filmskega aparata in šiva predpostavko o pasivnosti spektatorja spremenili v temeljni aksiom filmske vede. Tretjič, v svoji prosvetljevski vnemi so se filmski teoretiki za kar nekaj let osredotočili na tisto instanco filmskega aparata, ki svojo interpelacijsko vlogo opravlja najuspešneje. Klasični Hollywood je v filmski vedi zavzel osrednje mesto do popolnosti izpopolnjenega (in estetsko, ekonomsko in politično triumfalnega) mehanizma za produkcijo narcisistično-ojdipsko ukročenih subjektov ideologije.

Na začetku sedemdesetih let se je torej za trenutek zazdelo, da je psihoanaliza s svojim Narcisom in Ojdipom filmskim teoretikom ponudila popolno orodje za razkrinkavanje demagoških operacij, ki jih na lahkovernem gledalcu izvaja filmsko platno. (To bi seveda pomenilo tudi konec filmske vede, saj bi vse, kar bi sledilo, pomenilo zgolj bolj ali manj uspešno aplikacijo te teoretske paradigme.) A v tem trenutku se je v debato vmešala britanska avtorica Laura Mulvey, ki je v reviji *Screen*, kjer so pospešeno izhajali prevodi francoskih piscev, objavila *Visual pleasure and narra-*

tive cinema (1975).⁷ V tem eseju, ki zagotovo sodi med najvplivnejša in najpogostejše citirana besedila filmske vede, je Mulveyjeva opozorila, da spektator, o katerem so tako vneto razpravljali njeni (pretežno moški) kolegi, še zdaleč ni univerzalna interpretacijska pozicija. Česar Baudry, Metz in drugi niso dovolj poudarili, kaj šele da bi se na to kritično odzvali, je dejstvo, da je ideologija, ki poganja (klasični hollywoodski) film kot ideološki aparat države, patriarhija.⁸ Spektatorski položaj, ki naj bi ga zavzela publika, privilegira gledalce moškega spola, prav tako kot freudovsko-lacnovski model socializacije za normo vzame subjekt moškega spola. Z drugimi besedami povedano, kar je Mulveyjeva razkrinkala v svojem eseju, ne da bi se ob tem eksplicitno sklicevala na antične vire, je dejstvo, da sta Narcis in Ojdip moškega spola.

Mulveyjeva je to trditev utemeljila s podrobno analizo pogledov, ki cirkulirajo v filmu. Njihovo tipologijo in medsebojni odnos je povzela takole:

»Obstajajo trije različni pogledi, povezani s filmom: pogled kamere, ko snema profilski dogodek; pogled občinstva, ki gleda končni produkt; in pogled med oseba znotraj iluzije na ekranu. Konvencije pripovednega filma zanikajo prva dva in ju podrejajo tretjemu, pri čemer je zavestni cilj vedno izločiti vsiljivo prisotnost kamere in preprečiti v občinstvu distanco vzbujajoče zavedanje. [...] Dva pogleda, materialno prisotna v času in prostoru [tj. pogled kamere in pogled gledalca], [sta] obsesivno podrejena nevrotičnim potrebam moškega jaza [ki ga uteleša moški protagonist v filmu]. Kamera postane mehanizem za produciranje [...] ideologije reprezentacije, ki se vrti okoli zaznave subjekta; pogled kamere je utajen, da bi ustvaril prepričljiv svet, v katerem gledalčev surogat lahko izvršuje nalogo z verjetnostjo. Sočasno je pogledu občinstva zanikana njegova notranja moč. [...] Ta kompleksna interakcija pogledov je specifična za film.«

Če nekoliko poenostavimo: po mnenju Laure Mulvey je glavni problem filma kot ideološkega aparata države to, da je njegov protagonist, s katerim se (sekundarno) identificira spektator, moškega spola in da njegova zgodba oponaša Ojdipovo pot, to je pot moškega subjekta, skozi kastracijski kompleks. Posledica tega pa je, da se ženska *qua* ženska le stežka identificira s spektatorsko pozicijo, ki ji jo ponuja klasična filmska pripoved, oziroma, kot je Mulveyjeva dodala v dopolnilu k eseju iz leta 1975,⁹ da to lahko stori le tako, da ta položaj zavzame »transvestitsko«. Klasični pripovedni film je torej ideološki aparat patriarhije, ki družbi pomaga vzdrževati *status quo*, v katerem so ženske utišane, zatirane in izkoriščane. Izhod iz te patriarhalne zagate je Mulveyjeva videla v avantgardnih oziroma eksperimentalnih filmskih praksah, ki bi opustile produkcijo ojdipskega ugodja v kinu in ustvarile žensko oziroma feministično spektatorsko pozicijo.

Povedano drugače, Mulveyjevo in številne feministke, ki so ji sledile, je navsezadnje motilo predvsem to, da sekundarna (simbolna, ojdipska) identifikacija

privilegira moške, medtem ko so se te teoretičarke očitno strinjale z Metzom in ostalimi, da je primarna (imaginarna, narcisistična) identifikacija v filmu nezogibna. Kar nekaj let je minilo, preden so se oglašili teoretiki in teoretičarke, ki so na različne načine opozorili na potrebo po ponovnem razmisleku o gledalčevi narcisistični absorpciji v položaj spektatorja. Intervencije slednjih so ob koncu osemdesetih in na začetku devetdesetih let razkrile omejenost pojma spektatorja in omajale privilegiranost tekstualnih analiz ter s tem odprle nove možnosti za raziskovanje odnosa med filmom in gledalcem.

[1] Strah se seveda ni pojavil brez konkretnih vzrokov. Zahodno Evropo konec šestdesetih let so zaznamovali dramatični družbeno-politični dogodki, na primer študentski in delavski nemiri v Parizu maja 1968 in konec Praške pomladi s sovjetsko invazijo na Čehoslovaškem kasneje istega leta.

[2] Baudry je to tezo razvil v dveh vplivnih besedilih. "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus" (*Film Quarterly* let. 28, št. 2, 1974/1975, str. 9–47) je v francoskem izvirniku izšel leta 1970 v reviji *Cinématique*, "The apparatus: Metapsychological approaches to the impression of reality" (*Camera Obscura* let. 1, 1976, str. 104–28) pa leta 1975 v *Communications*.

[3] Metzovo temeljno delo v tem kontekstu je monografija *Psychoanalysis and cinema: The imaginary signifier* (London: Macmillan, 1982), ki je v francoskem izvirniku izšla leta 1977.

[4] Barthes, *The pleasure of the text* (New York: Hill and Wang, 1975); Bellour, »Le blocage symbolique« (*Communications* let. 23, 1975, str. 235–350).

[5] Oudart, "Cinema and suture" (*Screen* let. 18, št. 4, 1977/1978, str. 35–47, na voljo tudi na spletni strani http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html); Dayan, "The tutor-code of classical cinema" (*Film Quarterly* let. 28, št. 1, 1974, str. 22–31); Heath, "Notes on suture" (*Screen* let. 18, št. 4, 1977/1978, str. 48–76).

[6] Pravzaprav je točnejša trditev, da je šiv konceptualiziral Lacanov študent Jacques-Alain Miller, ki je v eseju "Suture" (*Screen* let. 18, št. 4, 1977/1978, str. 24–34) zapisal, da Lacan tega pojma ni nikjer eksplicitno artikuliral, da pa je ideja kot taka navzoča povsod v njegovem delu. Slavoj Žižek se s tem ne strinja in pravi, da bi bilo marsikatero (zlasti feministično) kritiko »Lacanovega« šiva bolj upravičeno očitati Millerju. Glej Žižek, *Strah pred pravimi solzami: Krzysztof Kieslowski in šiv* (Ljubljana: Analecta, 2001).

[7] *Screen* let. 16, št. 3, 1975, str. 6–18. Esej je v prevodu Polone Poberžnik z naslovom »Vizualno ugodje in pripovedni film« izšel v zborniku *Ženski žanri: Spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: Zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije* (ur. Ksenija H. Vidmar, Ljubljana: Institutum Studiorum Humanitatis, 2001).

[8] V tem duhu je Constance Penley nekaj let kasneje skovala duhovit vzdevek za Hollywood – mašinerija za proizvodnjo za žentev godnih moških (*bachelor machine*). Glej "Feminism, film theory, and the bachelor machines" (*m/f* let. 10, 1985, str. 39–59).

[9] "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema', inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)" (*Framework* št. 15–17, 1981, str. 12–15).