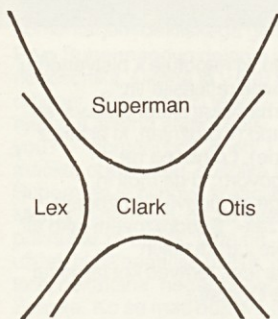


eseji

sreče'; njena želja je preveč 'sophisticirana'. Tudi ona sledi svojemu užitku, to dokaže, ko poljubi Supermana, vendar je njen užitek bolj 'intelektualen'. Zato je njen podvojeni moški genialni, a nekako 'impotentni' Lex na eni strani in popoln idiot, njegov oproda Otis na drugi. (Ženska, ki je mahnjena na 'intelektualce', je obsojena na to, da bo v njih zmeraj znova odkrivala idiote; še več, iz njih bo neprestano delala idiote.) Glede na falični označevalec sta Lex in Otis simetrična, v razliko od Supermana in Clarka, ki ju razmejuje parabola. Simetrična brez skupne meje; v polje med njiju vdira falični označevalec, ki konstituira njuno razločenost, ne da bi se je udeležil. Njuno simetričnost lahko ponazorimo s hiperbolo.



Opraviti imamo torej s štirimi podobami druge strani spolne razlike, druge strani z mesta Ženske. Upamo, da je odveč pripominjati, da ne gre za nikako spolno razmerje, temveč le za razmerje subjekta do Drugega, ki riše gornja razmerja imaginarnih identifikacij. Če smo mesto Drugega pripisali Ženski, smo to storili zaradi eluzivnosti tega mesta, ki ga dopolni in pripne šele falos. V tem smislu je mesto Drugega tukaj mesto falične Ženske.

V središču teh razmerij je Clark Kent, amorfni novinar, 'sin svoje matere', Klepec brez moči. Sam ne pripada nobenemu polju posebej, 'visi', zamejen pa je z vsemi, še posebej z bitjem-falosa, materino željo. V njegovem polju se torej riše falični označevalec, ki hkrati cepi 'subjekt kapitalistične proizvodnje' na 'intelektualca' in 'idiotu', ne da bi bil v njiju udeležen. Ne gre torej, da bi kar na slepo rekli: »Superman postavlja intelektualca za svojega 'novega' sovraga; aha, finta Ideologije, da zatre tiste, ki jo (še) reflektirajo,« čprav tak sklep ne bi bil brez osnove. Stvar pa je še veliko hujša in 'intelektualci' ji sami dajejo zagona. Falični označevalec cepi na gospodarja in sužnja, naš 'subjekt kapitalistične proizvodnje' nastopa hkrati z mesta 'refleksije' Ideologije ter z mesta njenega eksekutorja, izvrševalca; z drugimi besedami, užitek prav v reprodukciji vladajoče Ideologije, ne da bi bil deležen užitka vladanja. Falos je zunaj njegovega polja, v samem razcepu: gre torej za specifično polje 'intelektualca', ki ne ve, s katerega mesta dejansko govori, če pa (misli, da) ve, pač na to pristaja.

Eva Tschmacher reši Supermana 'pod pogojem', ki nas vrne nekam na začetek: da reši njeno mater, ki živi v mestu, kamor bo padla ena od bomb, ki jih je usmeril Lex. Superman je lahko nastopil zato, ker se je mati nekoč odpovedala materinskemu užitku; zdaj mora pustiti vse, da rešuje prav Mater. K njej se vrača kot naš Klepec — z močjo. Materina želja se ne vrača na nepričakovanem mestu; celo več, njena želja ga reši travmatične 'realne' ekspozicije doslej prikritega očetovskega označevalca (kriptonita), kajpak na račun spolnega užitka Druge Ženske; zato Lois umre. 'Rešitev' (ženska sita, mati cela) najde Superman v regresivni potlačitvi, v tem, da preprosto vrne čas pred trenutek kočljivega dogodka. V tem je vic Supermanovega 'herkulskega' početja: neprestano potlačevanje vsega, kar bi utegnilo izzvati 'krizo' v obstoječem stanju. Na koncu je vse urejeno, vse zadovoljeno; posebno gledalec, ki ga užitek ob filmu, kakor smo rekli, postavlja na mesto Ženske. Čprav na način prevare, je Superman služil našemu užitku: o tem priča njegov prijazen nasmešek v kamero, tik preden dokončno zgine s platna.

To je na področju kulture približno takšno delo kot izsuševanje Zuyderskega jezera.

Bogdan Lešnik

Ves ta cirkus (All that jazz)

Produkcija: Columbia, Century Fox — 1979

scenarij: Robert Arthur

režija: Bob Fosse

glasba: Ralph Burns

kamera: Giuseppe Rotunno

igrajo: Roy Scheider, Jessica Lange, Roland Palmer, Anna Reniking

K principu realnosti

Mar mislite, da je cenzura tista, ki vpeljuje »princip realnosti« (v opoziciji s »principom ugodja«)? Mar mislite, da bi bil film lahko večji užitek, če le ne bi bilo cenzurnih komisij, moralistov, notranjih zavor samih režiserjev, igralcev itd.? Če mislite tako, ste naivni. »We fly you anywhere . . . we get you nowhere.«¹ Nismo videli veliko filmov, ki bi tako brezobzirno in tako precizno zadeli jedro svojega »poslanstva«. »Film užitka« ni nikakršna redkost, nasprotno, vidimo, da film vse bolj odkrito sprejema to funkcijo; nima smisla delati spiska filmov, ki hočejo čim dosledneje realizirati užitek, užitek kot predstavo, predstavo kot užitek. Užitek je filmska zapoved št. 1.

Nima smisla delati takega spiska, ker bi zunaj ostala peščica naslovov, ob katerih se ne bi mogli odločiti, ali avtorji filma ne razumejo ali pa jim projekt preprosto ni uspel. Začeni s prvimi filmi, prek najrazličnejših žanrskih filmov in skrajno sofisticiranih »intelektualnih« filmov, do v zadnjem času spet silno popularnih obnov hollywoodskih revijskih filmov v novem ritmu — »nekaj« v filmu ukazuje gledalcu: uživaj!, toda gledalec lahko ta ukaz zgolj sliši.²

Vzemimo pornografijo: množica velikih planov spolnih aktov, bolj ali manj domiselnih poz, vzdihov in stokov — a kaj naj ob tem počne gledalec? Naj masturbira? Si poskuša stvari zapomniti in jih doma ponoviti, ali pa naj jih izvaja kar hkrati, ob filmu?

Vse to lahko počne in pogosto tudi počne. Toda kakšno funkcijo ima pri tem film? Kakor smo stvari postavili, je lahko zgolj »spodbujevalec«, stimulator pri nečem, kar je navsezadnje neka situacija, popolnoma različna od striktno gledalčeve. Gledalčevo situacijo je treba opredeliti s samim pogledom, se pravi z nekim razmerjem gledajočega in gledanega.

V tej situaciji je mogoče še tako ekspliciten užitek gledati le kot *užitek drugega*; to pomeni — niti malo namreč ne dvomimo, da je ob pornografskih filmih mogoče artikulirati nekašen užitek — da se gledalec lahko edinole »prenese« v situacijo drugega, da svoj »jaz« umesti tja, kjer vidi užitek. Toda kdo je potem tisti, ki gleda? Če je gledalčev »jaz« na mestu, kjer vidi užitek, potem ga gleda »nekdo«, ki potrjuje, da je užitek drugega »jaza«, »Nekdo«, s čigar mesta je užitek afirmiran, t.j. »nekdo«, ki vzpostavlja kriterij užitka: neki bistveni Tretji, s čigar mesta se preverja užitek »jaza« — mesta, ki je torej samo *mesto želje*, tiste želje, ki žene gledalca v kino.

Užitek drugega je vse, kar nam pornografski film ponuja; užitek kot izpolnitev želje Drugega³ pa je tisto, k čemur tak film napotuje. Jaz in drugi (oni, ki na platnu v potu svojega obraza »uživa«) sta zamenljiva (užitek drugega = užitek jaza) prav v obzorju želje Drugega. Drugi — z malim d — je spekularna identiteta jaza. Drugi — z velikim D — je subjekt želje, za katero film nima najmanjših možnosti, da bi jo izpolnil: lahko pa jo uprizarja. Mesto, s katerega se užitek preverja, mesto kriterija, pa lahko podtaknemo le nekemu Tretjemu. V gledalčevi situaciji torej — cela množica!

Vsi filmi seveda niso pornografski, toda pornografija je v svojem bistvenem obeležju — uprizarjanju skritega, prepovedanega, dražljivega — prava paradigma filmske predstave: seks na platnu ni gledalčev seks; ko pridemo »do konca«, ko »pokažemo vse«, na lepem opazimo, da je »vse« tudi ostalo, da je na delu le neki rajc, ki nas napotuje naprej, naprej v upanju na užitek . . . kakor Nasredin Hodža ni bil sit od vonja po hrani, tako krčmar ni bil nič bogatejši od poslušanja žvenketanja novcev; upam, da zgodbo poznate, če ne, si preberite opombo.⁴



Ves ta cirkus ima svoj cilj: Joe Gideon hoče končati predstavo, edino v njej namreč živi. Zato pa konec predstave pomeni njegovo smrt in tu je v filmu prisotna *strukturna roba*. Recimo, da predstava zariše neko polje: rob tega polja je ravno rob užitka, natančneje *rob želje*, mesto, kjer se ne moremo odločiti, ali lahko govorimo o užitku ali zgolj o »užitku«. V rob predstave je vpisan konec predstave — smrt subjekta, ki je v filmu prisoten tako, da se »prenaša« v užitek drugega, se pravi toliko, kolikor traja predstava. Rob predstave je rob življenja, smrt. Vsakič znova, ko se v kinu prižgejo luči, se znajdemo za trenutek na tem robu: jaz zrcalne identifikacije zaniha nad breznom praznine, za trenutek kaže, kakor da izginja — a ta vladavina negotovosti (negotovosti »pravega« mesta subjekta), ta *interregnum* se čez hip prekine, vzpostavi se »normalno«, vsakdanje budno stanje; jaz se stabilizira v svojih običajnih identifikacijah.

In vendar je vsaka predstava v celoti definirana s svojim robom: Joe Gideon vseskozi hoče le *končati* predstavo, torej »proizvesti« svojo smrt. Živeti hoče tako dolgo, da bi svojo predstavo končal, in natanko tako dolgo seveda more živeti: z njegovo smrtjo je predstava tako ali tako konec. Gideon je seveda tisti drugi, ki bistveno opredeljuje jaz gledalca.⁵

To pa pomeni, da rob predstave predstavi ni nekaj zunanjega, temveč da ji je nekaj bistveno *notranjega*, da jo v temelju konstitui- ra.

Tako vidimo, da ukaz: uživaj! implicira tudi ukaz: umri!, kajti le tako nas predstava vendarle »nekam« pripelje. Zakaj naj subjekt umre? Le tako bi se — za nazaj — izkazalo, da je popolnoma živel v predstavi — če preživi njen konec, pomeni, da pač ni živel v njej. Ta ukaz pa seveda le redkokdaj izpolni; vse, kar se zgodi, je neke vrste prebujenje iz sanj, ki so uprizarjale željo. Na meji, na samem robu, je prisotna Smrt in užitek je Užitek natanko v toliko, v kolikor subjekt skupaj s predstavo umre.

Mar ni to razlog, da v osnovi (gledališke) predstave leži tragedija? *Katharsis*, o kateri je govoril Aristotel, ne pomeni nič drugega kot smrt subjekta, smrt pa, kot vemo, je edino očiščenje, ki je v življenju možno, se pravi smrt v tisočih kostumih svojih nastopov, ne nazadnje — kot v krščanskem mitu — smrt kot »obračun«.

Kar je narobe s pornografijo, da nam ne posreduje užitka, ki ga uprizarja, je natanko tisto, zaradi česar nas želja vodi k »dobrim« filmom, k zapletenim, dodelanim, inteligentnim filmom. Tu si bomo morali pomagati z ljudskim rekrom: nekdo je kazal, pa so mu odrezali. Sklep: če hočeš obdržati, uživati, skrivaj.

Na kateri način je užitek ob pornografskih filmih onemogočen, smo že povedali: mesto užitka je tu natanko tisti *nowhere*, nikjer, ki bi bil možen le v nekem preskoku iz predstave v realnost, a tam, kot vemo, nas že čakajo vsakdanje stiske. Z drugimi besedami, užitek je onemogočen prav z robom predstave; toda če tega toba ni, če se predstava vleče v neskončnost, se odlaga tudi smrt subjekta, obljubljeno/imaginirano *somewhere*, nekje — mesto užitka — in v tem zavlačevanju se običajno proizvode le neki dolgčas...⁶

Užitek, rob, smrt: neko predstavo povezanosti teh treh konceptov dobimo, če si rob predstavljamo kot Moebiusov trak, užitek in smrt pa na nasprotnih straneh; drsenje po robu privede užitek na mesto smrti in obratno, smrt na mesto užitka. Tako predstavljena struktura roba ima samo eno pomanjkljivost: izpuščeno je namreč, da rob ni nikoli zaključen, kontinuiran. Želja

je v imaginarnem registru le *podoba želje*: če naj ima predstava kakršnokoli »karakteristično« funkcijo, se mora vanjo vpisovati nekaj realnega, nekaj, kar opredeljuje razmerje podobe do subjek- ta.

Da je rob predstave diskontinuiran, nam dokazuje funkcija »konca predstave«, ki smo ga opredelili kot preskok: v trenutku, ko vidimo, kako se Joe Gideon približuje svoji »Muži«, ki se konec koncev izkaže za Smrt, v trenutku torej, ko stopa na rob Užitka in Smrti, da bi z njim opredelil uspelo predstavo, neka hladna roka — zip! — zapne zadrgo vreče za truplo; od tod naprej imamo opravka samo še s truplom, z nekim »show is over«, z neko že preteklo predstavo. Gledalec je zgrešil svojo lastno smrt — s tem pa tudi užitek.

Petronius Arbitr, domnevni avtor genialnega »romana« *Satyricon*, Neronov »svetovalec za okus«, je umrl na način, ki dokazuje, da je razumel strukturo roba: priredil je veličasten žur in si na njem prerezal žile; ko je že skoraj umrl, se je pustil obvezati, žur se je nadaljeval, potem si je žile spet odprl in tako naprej; vse skupaj je trajalo nekaj tednov, potem je končno umrl. Pomanjkljivost tega načina je seveda v tem, da »po smrti« ni več mesta užitka, ni točke, s katere bi subjekt mogel reči: dobro sem se imel; toda v tem, da zgodba za nas nekaj velja, lahko vidimo, da je to mesto v resnici mesto Tretjega, mesto kriterija užitka.

To travmo — da realizacija Užitka in Smrti onemogoči mesto zrenja Užitka — uprizori Poejeva *Maska rdeče smrti*; še zmeraj pa si na podoben način radi predstavljajo svojo smrt tisoči virtualnih samomorilcev. Smrt je višek, neke vrste orgazem, če verjamemo (Oshimovemu, pri nas le enkrat — na Festu — predvajanemu) filmu *Cesarstvo čutov*. Mar potem še lahko dvomimo o »gonu« smrti?

V imaginarnem registru (npr. v »umetnosti«) je skupaj z užitkom vselej prisotna tudi smrt. Toda gledalec — on je tukaj izvzet: gledalec preskoči svojo smrt, kakor preskoči svoj užitek; zanj je v predstavi lahko prisotna le neka Lepota, ki pa ni nič — in v tem trčimo na princip realnosti — nič drugega kot podoba neke deseksualizirane želje. Vse, kar gledalec odnese od predstave, je občutek, da »je nekaj bilo«, da »je nekaj videl«: občutek vznesenosti, razpoloženje, ki traja, dokler pač ne mine; v nekem smislu ostane spomin na podobo, če je to podoba želje, katere možnost izpolnitve, — užitek in smrt — je gledalec že preskočil.

Predstava je mimo, kaj bi še radi?

Bogdan Lešnik

Opombe

¹ »Popeljeno vas kamorkoli... pripeljemo vas nikamor.« Slogan »letalske družbe« *Airoticon* iz Gideonove predstave v filmu *All That Jazz*.

² Sposodili smo si Lacanov stavek: »Zakon ukazuje: uživaj! (*jouis!*), na kar lahko subjekt odgovori le z nekim: slišim (*j'ouis*)«, pri čemer je užitek zgolj slišan (*Écrits*), slišan, a seveda ne realiziran.

³ Drugi — z velikim D — je mišljen kot simbolni Drugi, subjekt simbolnega reda, ki je govorečemu subjektu zmeraj že predpisan.

⁴ Nasredin Hodža je čepel na vratih krčme in vdihoval vonj po hrani. Krčmar s tem ni bil zadovoljen in je zahteval, da mu za vohanje plača. Nasredin Hodža pa mu je za plačilo ob ušesu potresel mošnjo z nekaj novci. (Op. ur.)

⁵ Napak bi bilo domnevati, da pojem »identifikacija« zajema le en (»glavni«) lik v predstavi; ta mehanizem deluje v okviru fantazme, imaginarnega scenarija, ki opredeljuje vsak posamezen lik, ne glede na to, ali gre za osebo ali kaj drugega, fantazma torej, v kateri se lahko vidi »jaz«. Prav v tem je smisel »perfekcije«, dodelanih likov in preciziranih detajlov, hkrati pa lahko vidimo, da »jaz« ni nič enotnega, temveč vsota imaginarnih identifikacij. Joe Gideon (»glavni junak«) je v tem primeru neka (imaginarna) točka konvergence »jazov«.

⁶ Naravnost mojstrski v proizvajanju dolgčasa so nekateri filmi (npr. sovjetski *Sibirijada*), ki se po »višku« še nadaljujejo, gredo v nov »višek« in tako naprej ad nauseam.