

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 ikonoška 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 sholijsko 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 pripehljala 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 molčec Indijanec 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 *besed*; 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 prislužil 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 aparaturna 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 odluščena 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 pravilnega 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 donesev in 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 obkarakat isti. Rečemo lahko, da je kompozicija trikotniška, samo trikotnik je potem prekucen. 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 izrečno 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 takisto 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 dejavij (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, »izvetelega« 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 pomes-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 filmsko 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 je vnaprejšnja 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 je vnaprejšnja 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 »dejanski« praksi voyeurizma najbolj *mučen*: namreč trenutke, ko je oprezovalec *sam ugledean*, 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.)